



جامعة عين شمس

كلية الهندسة

قسم الهندسة المعمارية

الإنسان والمكان في العمارة والأدب المصري المعاصر

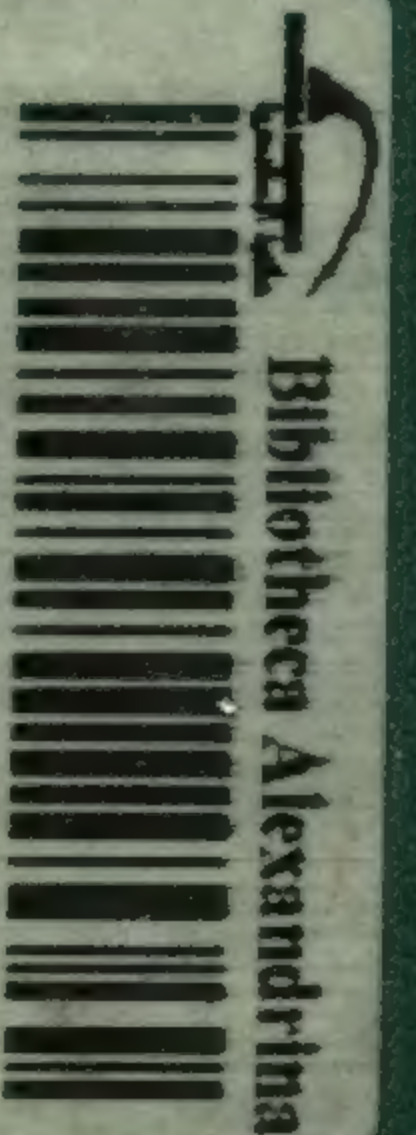
بحث مقدم من:

المهندسة المعمارية

ولاء أحمد السيد محمد نور

للحصول على درجة الماجستير في الهندسة المعمارية

٢٠٠٤





جامعة عين شمس

كلية الهندسة

قسم الهندسة المعمارية

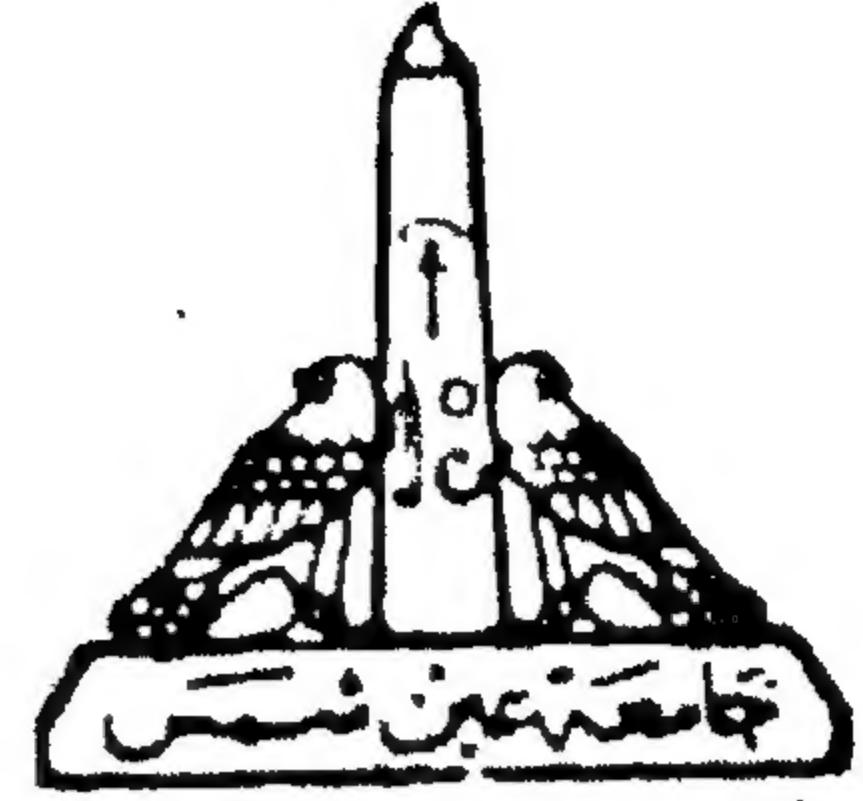
الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر

بحث مقدم من:

المهندسة المعمارية

ولاء أحمد السيد محمد نور

للحصول على درجة الماجستير فى الهندسة المعمارية



جامعة عين شمس

كلية الهندسة

قسم الهندسة المعمارية

الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر

بحث مقدم من:

المهندسة المعمارية

ولاء أحمد السيد محمد نور

للحصول على درجة الماجستير فى الهندسة المعمارية

تحت إشراف

أ.د. ياسر محمد منصور

أستاذ التصميم المعماري بقسم الهندسة المعمارية

كلية الهندسة - جامعة عين شمس

٢٠٠٤

جامعة عين شمس
كلية الهندسة
قسم الهندسة المعمارية

رسالة ماجستير

أسم الطالب: ولاء أحمد السيد محمد نور
عنوان الرسالة: الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر
أسم الدرجة: (ماجستير)

لجنة الإشراف

١. أ.د. ياسر محمد منصور
أستاذ التصميم المعماري - كلية الهندسة
- جامعة عين شمس

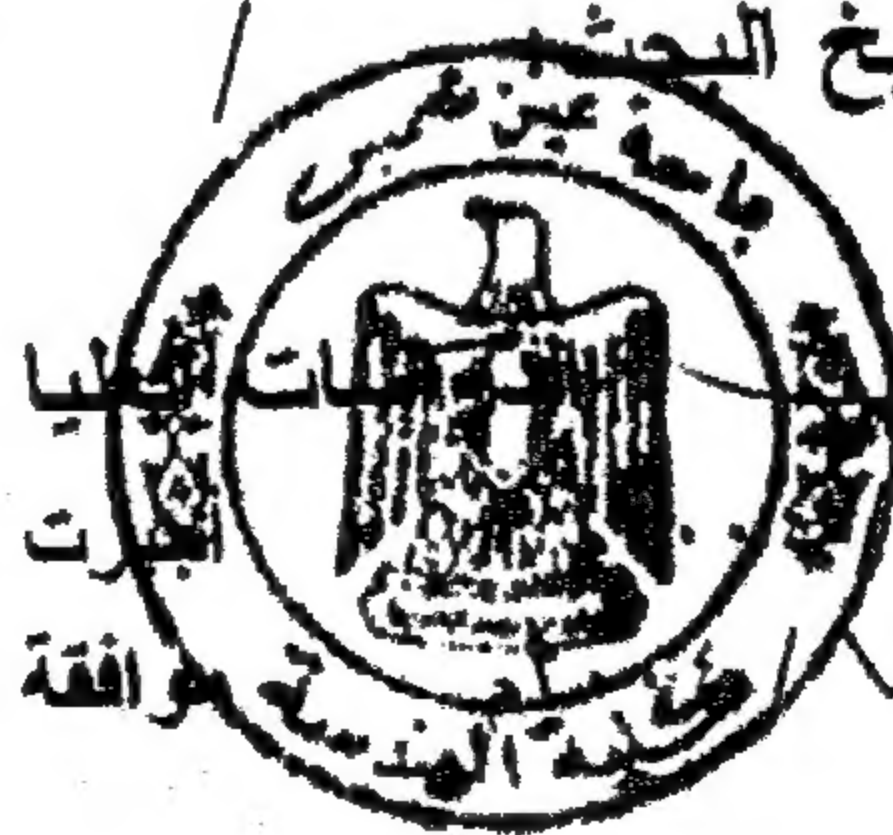
لجنة الحكم والمناقشة

١. أ.د. شاهدان أحمد شبكة
أستاذ مساعد العمارة - كلية الهندسة
- جامعة القاهرة

٢. أ.د. خالد محمد لويدار
أستاذ مساعد العمارة - كلية الهندسة
- جامعة عين شمس

٣. أ.د. ياسر محمد منصور
أستاذ التصميم المعماري - كلية الهندسة
- جامعة عين شمس

تاريخ البحث: / / ٢٠٠٤ م



صالح الناصري
ختم الأجازة : / /
موافقة مجلس الكلية: ٨٢ / ١٢ / ٢٠٠٤ م
أجرت الرسالة بتاريخ: ١١ / ١٢ / ٢٠٠٤ م
موافقة مجلس الجامعة: / / ٢٠٠٤ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

..... هي في الصحراء وليست منها، أنها واحة ضد صحراوية بل
ليست بواحة وإنما شبه واحة هي فرعونية هي بالجد ، ولكنها عربية
بالأب....

جمال حمدان ، شخصية مصر

..... الحارة هي البديل الموضوعي المفضل عندى بصفتي من أولاد
الحواري

نجيب محفوظ

إهداء

إلى والديّ عرفانا وتقديراً....

إلى أبي الذي أحبه كثيراً...

وإلى أمي العظيمة...

والى أخى...

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور / ياسر محمد منصور على ما قدمه لي من وقت وجهد واهتمام سواء بالاشراف الدقيق والتوصيات والملاحظات البناءة.

كما أتوجه بالشكر إلى لجنة الحكم الأستاذ الدكتور/ شاهدان أحمد شبكة والأستاذ الدكتور/ خالد محمد دويدار لتوجيهاتهما البناءة التي أستفدت منها خالص الاستفادة.

كذلك أقدم الشكر إلى الأستاذ الدكتور/ زينب محمد شفيق على تشجيعها المستمر ومساندتها ومعاونتها الصادقة بالتوجيه والارشاد. وأوجه شكراً خاصاً إلى كل من ساهم في هذا البحث سواء بالمساعدة المادية أو المعنوية.

ولاء أحمد نور

٢٠٠٤

إقرار

هذه الرسالة مقدمة إلى كلية الهندسة - جامعة عين شمس - للحصول على درجة الماجستير في الهندسة المعمارية.

إن العمل الذي تحتويه هذه الرسالة قد تم إجراؤه بمعرفة الباحث في قسم الهندسة المعمارية شعبة عمارة بكلية الهندسة - جامعة عين شمس في الفترة من ٢٠٠١ إلى ٢٠٠٣ م.

يقر الباحث بالنزاهة والأمانة العلمية وعدم النقل والاستتساخ من الأبحاث والرسائل التي تناولت هذا الموضوع، وإن الاقتباسات المسموح بها علمياً والواردة في هذا البحث موضحة المصادر والمراجع في مواضعها هذا ولم يتقدم أى جزء من هذا البحث لنيل أى مؤهل أو درجة علمية لأى معهد علمى آخر.

وهذا إقرار منى بذلك ...

أسم الباحثة: ولاء أحمد السيد محمد نور

التوقيع:

التاريخ:

مستخلص البحث

مستخلص البحث

ولاء أحمد السيد محمد نور - الإنسان والمكان في العمارة والأدب
المصري المعاصر - ماجستير/ جامعة عين شمس - كلية الهندسة - قسم
العمارة.

فى إطار الإهتمام والإدراك المتزايد بأهمية ذاتية الكيانات الثقافية
والتي من الممكن أن ترصد على أنها رد فعل مضاد للعولمة والتي تحظى
بالتأييد من الكيانات الأدبية والثقافية ، جاء موضوع هذه الدراسة كمحاولة
لرصد العلاقة التبادلية بين الأدب كنتاج ثقافى للجماعات الإنسانية والعمارة
كنتاج بنائى يسهم فى تشكيله وإنتاجه رؤية هذه الجماعات للمكان والحيز على
اعتبار أنه الكيان الاجتماعى الذى يحتوى على خلاصة التفاعل بين الإنسان
ومجتمعه والتي من الممكن أن تتمثل فى كلا من الرواية كصياغة أدبية لمكان
الحدث والمبنى كنتاج معمارى تزداد قيمته كلما أرتبط بأبعاد ثقافية وأدبية
الخاصة بالمجتمع بحيث يتعدى المفهوم التقليدي للمبنى من مجرد كونه مبنى
وظيفى إلى مبنى يحكى قصة أو يرصد نسق أدبى خاص بمرحلة معينة مثل
عمارة المعابد فى مصر القديمة وإرتباطها بكتاب الموتى أو عمارة الكنائس.

يتكون البحث من مقدمة وبابين رئيسيين وخاتمة تشمل النتائج
والتوصيات، وتتابع فصول الدراسة على النحو التالى:-

المقدمة: طرح المشكلة البحثية، أهداف الدراسة والمنهجية المتبع فى الدراسة
ومكوناتها.

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان فى العمارة
والأدب، ويتكون من:

الفصل الأول: الخلفية النظرية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى
هذا الفصل رصد المفاهيم والعلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران
كعامل مؤثر فى العلاقة بين العمارة والأدب.

الفصل الثانى: الخلفية التاريخية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم
فى هذا الفصل دراسة النموذج المصرى للعلاقة التبادلية بين العمارة والأدب
من خلال رصد الظروف التى شكلت وأفرزت النتاج البنائى والأدبى كمحتوى
ثقافى يحفظ الهوية المصرية فى فترة ما قبل التاريخ وصولاً إلى الفترة
الحالية المعاصرة.

الباب الثانى: إعادة رصد واستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصرى
المعاصر، ويتكون من:

== مستخلص البحث ==

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل عرض محاول العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال عرض بعض الاتجاهات النظرية المختلفة.

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى: يتم فى هذا الفصل دراسة المفردات المعمارية العمرانية للرواية المصرية، ومحاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى، ومقارنة بين المكان الحالى والمكان فى زمن الرواية.

الخاتمة (النتائج والتوصيات): وتم فى هذا الفصل طرح النتائج التى تم التوصل إليها من خلال الدراسة البحثية، والخروج بمجموعة من التوصيات التى تفتح المجال لمجموعة من الدراسات البحثية المستقبلية لتناول أبعاد العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

وتؤكد هذه الدراسة على أهمية الدور الذى تلعبه العلاقة بين الإنسان والمكان فى دعم وتشكيل البيئة العمرانية المصرية التى مرت بتغيرات خلال العصور إلى الفترة المعاصرة وما ينتج عنها من تأثير على العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

قائمة المحتويات

عنوان البحث	
الإهداء	
شكر وتقدير	
الإقرار	
مستخلص البحث	
قائمة المحتويات	
قائمة الأشكال	
المقدمة	١
تمهيد	١
المشكلة البحثية	١
أهداف البحث	١
محددات الدراسة	٢
مناهج البحث	٢
مكونات البحث	٣
الباب الأول - الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان في العمارة والأدب	
الفصل الأول - الخلفية النظرية - الإنسان والمكان في العمارة والأدب	
مقدمة	
١/١ - مفهوم العمارة	٧

== قائمة المحتويات ==

٧	١/١/١ - ثقافة البناء وبناء الثقافة
١٠	٢/١ - مفهوم العمران
١١	١/٢/١ - أنواع البيئة العمرانية
١٥	٢/٢/١ - الطابع العمراني والمعماري
١٦	٣/٢/١ - أبعاد الطابع العمراني
١٦	٤/٢/١ - الجوانب المادية من مكونات الطابع العمراني
١٧	٥/٢/١ - التشكيل العمراني والتحكم في العمران
١٩	٦/٢/١ - الطابع ومكوناته / المباني العامة
٢٢	٧/٢/١ - التدرج الهرمي لشبكات ومسارات الحركة داخل مدينة القاهرة الفاطمية
٢٤	٣/١ - مفهوم الثقافة
٢٤	١/٣/١ - الثقافة - مدخل اجتماعي ومدخل فني
٢٦	٢/٣/١ - القطاعات الثقافية
٢٨	٣/٣/١ - الثقافة والفولكلور والحضارة
٢٩	٤/٣/١ - عرض عام لمناهج قراءة العلاقة بين الثقافة والنتاج البنائي
٣٠	٥/٣/١ - العمارة والثقافة
٣٣	٦/٣/١ - الثقافة والعمارة
٣٥	٤/١ - التراث وخصوصية الثقافة
٣٧	١/٤/١ - المناطق ذات القيمة التراثية في المفهوم والأهمية
٣٨	٢/٤/١ - التراث والطابع (الطابع العمراني)
٤١	٣/٤/١ - العمارة نتاج تراثي
٤٢	٥/١ - الأدب

قائمة المحتويات

٤٢	١/٥- التجربة الأدبية
٤٢	١/٥-٢ الموروث الشعبى
٤٣	١/٥-٣ الحكاية.....
٤٤	١/٥-٤ الأسطورة
٤٦	١/٥-٥ المفاهيم الحاكمة
٥١	١/٦- علاقة الإنسان والمكان
٥١	١/٦-١ مفهوم المكان
٥١	١/٦-٢ نتائج ومخرجات علاقة الإنسان بالمكان
٥٢	١/٦-٣ مفهوم التغير
٥٥	١/٧- العلاقة التبادلية بين الثقافة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران.....
٥٥	١/٧-١ العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع
٥٥	١/٧-٢ العلاقة التبادلية بين المجتمع والعمران
٦٠	١/٧-٣ العلاقة التبادلية بين الثقافة والعمران،
٦٦	الخلاصة

الفصل الثانى - الخلفية التاريخية - الإنسان والمكان فى العمارة والأدب

مقدمة

٧٠	١/٢- مرحلة ما قبل التاريخ
٧٠	١/٢-١ ملامح العمارة والأدب [الكهف والكتابة]
٧١	١/٢-٢ الاسطورة هى العلم البدائى.....
٧٣	٢/٢- الحضارة الفرعونية.....
٧٥	١/٢-٢ الشخصية القومية.....

== قائمة المحتويات ==

- ٢/٢/٢ - الفلسفة / العقيدة ٧٦
- ٣/٢/٢ - مراحل التطورات المعمارية فى العصر الفرعونى ٩٤
- ٤/٢/٢ - الأدب المصرى القديم ١٠٣
- ٥/٢/٢ - تكامل العمارة والأدب ١٢٠
- ٣/٢ - صمود الشخصية المعمارية فى مصر للغزو اليونانى
والرومانى والقبطى ١٢٤
- ١/٣/٢ - الفترة الإغريقية ١٢٤
- ٢/٣/٢ - الفترة الرومانية ١٢٨
- ٣/٣/٢ - الفترة القبطية ١٣٢
- ٤/٢ - الحضارة الإسلامية ١٣٩
- ١/٤/٢ - بناء الشخصية المعمارية فى مصر بد الفتح
الإسلامى ١٤٢
- ٢/٤/٢ - دور المعمارى المصرى فى بناء العمارة
المصرية ١٥٢
- ٣/٤/٢ - المدينة الإسلامية... أسسها الفكرية والاجتماعية.. ١٥٤
- ٤/٤/٢ - المسجد الجامع فى الثقافة الإسلامية ١٥٥
- ٥/٤/٢ - الأدب والثقافة ١٦٣
- ٥/٢ - مرحلة التغريب [الحملة الفرنسية وعصر محمد على وعصر
إسماعيل] ١٦٨
- ١/٥/٢ - تغريب العمارة المصرية ١٦٩
- ٢/٥/٢ - التدهور العمرانى ١٧٠
- ٣/٥/٢ - المركز الحديث لمدينة القاهرة ١٧٥
- ٦/٢ - مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة والبحث عن الذات المصرية ١٧٧
- ١/٦/٢ - مشكلة الطابع المعمارى والعمرانى ١٨٢

== قائمة المحتويات ==

- ٢/٦/٢- أسباب تراجع الرسمى وبروز الشعبى..... ١٨٥
- الخلاصة ١٨٦
- الباب الثانى : إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصرى المعاصر
- الفصل الثالث- مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب
- مقدمة
- ١/٣- مدخل نظرى للعمارة والرواية..... ١٩٢
- ١/١/٣- العمارة والذاكرة: دعوة إلى التفكير ١٩٢
- ٢/١/٣- زمن الرواية ٢٠١
- ٣/١/٣- قضايا المكان الروائى ٢٠٤
- ٤/١/٣- الرواية والحنين إلى المكان ٢٠٦
- ٢/٣- تأثير الآيات القرآنية على العمارة: ٢١٢
- ١/٢/٣- التصوير الفنى ٢١٣
- ٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية فى الأعمال الأدبية..... ٢٢٠
- ١/٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية فى فكر ابن خلدون. ٢٢٠
- ٢/٣/٣- قراءة فى كتاب: "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"..... ٢٢٢
- ٣/٣/٣- المويلحى - نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام ٢٢٨
- ٤/٣/٣- العمارة العربية فى فكر توفيق الحكيم. ٢٣١
- ٥/٣/٣- العمارة فى كتابات الغيطانى "دلائل العمران فى أسفار البنيان"..... ٢٣٣
- ٦/٣/٣- العمارة فى كتابات نجيب محفوظ..... ٢٣٩

== قائمة المحتويات ==

الفصل الرابع - إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني

مقدمة

٢٥٣	١/٤ - حيز المكان الواقعي للرواية.....
٢٥٧	٢/٤ - أسباب اختيار الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ.....
٢٦٠	٣/٤ - العناصر المستخدمة في إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني.....
٢٦٣	٤/٤ - العنصر الأول: قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية في الرواية.....
٢٦٣	١/٤/٤ - السور.....
٢٦٦	٢/٤/٤ - الساحة.....
٢٦٨	٣/٤/٤ - المسجد.....
٢٧٨	٤/٤/٤ - الشارع.....
٢٨٣	٥/٤/٤ - الدرب.....
٢٨٤	٦/٤/٤ - العطفة.....
٢٨٥	٧/٤/٤ - الحارة.....
٢٩٨	٨/٤/٤ - الزقاق.....
٢٩٩	٩/٤/٤ - السوق.....
٣٠٤	١٠/٤/٤ - الوكالة.....
٣٠٨	١١/٤/٤ - الدكان - الحوانيت.....
٣١١	١٢/٤/٤ - البيت.....
٣١٧	١٣/٤/٤ - القصر.....
٣١٨	١٤/٤/٤ - الحمام.....
٣١٨	١٥/٤/٤ - السبيل.....

== قائمة المحتويات ==

٣٢٢ ١٦/٤/٤ - القهوة
٣٢٦ ١٧/٤/٤ - المشربية
٣٣١ ١٨/٤/٤ - النافذة - الشرفة
٣٣٣ ١٩/٤/٤ - القبو
٣٣٥	٥/٤ - مدى محاكاة المكان الروائي للواقع المعماري والعمراني..
٣٣٥	(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني من خلال عدة مفردات. [كمية الضوء - الرائحة - الأشخاص - الألوان - البيوت - الممرات - الملمس - التشكيل والإنشاء - الأرضيات]
٣٣٥	(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي والتتابع البصري التسلسلي الروائي والمحاكي للمكان المعماري والعمراني.
٣٣٦ ١/٥/٤ - رواية بين القصرين
٣٦٠ ٢/٥/٤ - رواية قصر الشوق
٣٦٩ ٣/٥/٤ - رواية السكرية
٣٨١ ٤/٥/٤ - رواية خان الخليلي
٣٩٠ ٥/٥/٤ - رواية زقاق المدق
٣٩٨	٦/٤ - مقارنة بين الوضع الحالي والوضع السابق في الرواية من خلال منظور معماري وعمراني.
٤٠٠	٧/٤ - ملخص للعناصر التي تؤثر على العمارة والأدب.

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

نتائج المحور النظري

نتائج المحور التطبيقي

النتائج العامة للدراسة

المجالات البحثية المستقبلية

== قائمة المحتويات ==

قائمة المراجع

المراجع العربية

المراجع الأجنبية

الملخص باللغة الانجليزية

== قائمة الأشكال ==

قائمة الأشكال:

الفصل الأول:

- شكل (١-١) نماذج من محاولات الإنسان الأولى للسكن والحصول على مأوى. ١٠
- شكل (٢-١) نماذج لأنماط عمرانية مختلفة في مدينة القاهرة. ١٢
- شكل (٣-١) نماذج من النسيج العمراني في القاهرة يرتبط بنمط بنائي معين. ١٢
- شكل (٤-١) المرحلية في العمران التقليدي والمخطط. ١٣
- شكل (٥-١) نوعية المصمم في العمران التقليدي والمخطط. ١٤
- شكل (٦-١) القواعد الحاكم للبناء التقليدي والمخطط. ١٥
- شكل (٧-١) منظومة الطابع العمراني - الحارة: وحدة التخطيط الأساسية - المناخ والتشكيل العمراني - منطقة اسكان العائلات محدودة الدخل - مدينة العبور. ٢٠
- شكل (٨-١) منظومة الطابع العمراني - مكونات الطابع ونماذج التطبيقات - منطقة اسكان العائلات محدودة الدخل - مدينة العبور. ٢١
- شكل (٩-١) التدرج الهرمي لمسارات الحركة بالقاهرة الفاطمية. ٢٣
- شكل (١٠-١) التراث المعماري - نتائج مادي متميز وسجل حي للثقافات القومية والمحلية. ٣٦
- شكل (١١-١) التراث المعماري والعمراني - مجموعات المباني والمنشآت والأنسجة العمرانية التي استمرت وأثبتت أصالتها وتميزها. ٣٧

== قائمة الأشكال ==

- شكل (١-١٢) الطابع العمراني - سجل مرئي لإيجابيات ٣٩
وسلبات الثقافات المحلية لإشكاليات الدول
المحدودة الموارد وملامح عمرانها.....
- شكل (١-١٣) الطابع العمراني - نتاج مركب ومتميز ٤٠
العناصر والمكونات المادية والثقافية.....
- شكل (١-١٤) المفاهيم الحاكمة ومكوناتها..... ٤٩
- شكل (١-١٥) مشاركة المستعمل في مرحلة البناء..... ٥٦
- شكل (١-١٦) نماذج الفراغات العمرانية..... ٥٧
- شكل (١-١٧) العمران وتعبيره عن الوحدات الاجتماعية ٥٩
والتأثيرات المهنية.....
- شكل (١-١٨) البيوت في الفسطاط..... ٦٠
- شكل (١-١٩) التكنولوجيا والمعارف كأحد مكونات الثقافة ٦١
وتأثيرها على العمران والتشكيل العمراني.....
- شكل (١-٢٠) تشابه العمران ومفردات التشكيل العمراني..... ٦٢
- شكل (١-٢١) أ، ب - نماذج من الزخارف المستخدمة في واجهات ٦٣
بعض القبائل الإفريقية.
- ب- معبد الإنسان (معبد الأقصر) والرمزية في
الفكرة التصميمية.....
- شكل (١-٢٢) نموذج من واجهات القاهرة الاسماعيلية..... ٦٤
- شكل (١-٢٣-أ) مشروع القرنة لحسن فتحي..... ٦٥
- شكل (١-٢٣-ب) مقابر قرية الهو بالصعيد ويظهر نشابه المفردات ٦٥
المعمارية.....

الفصل الثاني:

- شكل (٢-١) خريطة توضح المواقع التاريخية في مصر القديمة. ٧٤

== قائمة الأشكال ==

- شكل (٢-٢) العلاقات المكانية لمدينة الموتى الفرعونية ٧٧
بالجيزة - الممر لاصقالي الخاص للمعبد
الجنائزي والموجة إلى النجوم القبطية.....
- شكل (٣-٢) اخناتون يعبد لاله الجديد (آتون اله الشمس) ... ٧٩
- شكل (٤-٢) قدس الأقداس في معبد آتون بتل العمارنة ٨٠
- شكل (٥-٢) المقصورة الملكية بقصر اخناتون في تل
العمارنة..... ٨١
- شكل (٦-٢) العلاقة الرمزية بين قبر اوزوريس كما تتصوره ٨٤
احدى البرديات الجنائزية.....
- شكل (٢-٧-أ) معبد الأقصر ٨٦
- شكل (٢-٧-ب) معبد الأقصر ٨٦
- شكل (٨-٢) المحاور التنظيمية الثلاثة في معبد الأقصر ٨٧
- شكل (٩-٢) الوجه الملكي فوق أرضية قدس الأقداس بمعبد ٨٨
الأقصر.
- شكل (١٠-٢) الأسقاط الرمزي للطفل الملكي في قدس الاقداس ٨٩
بمعبد الأقصر.....
- شكل (٢-١١-أ) الاسقاط الرمزي للإنسان / الملك على المعبد ٩٠
الكامل بالأقصر والمراحل السنية المختلفة
المحتملة في قطاعات المعبد المختلفة.....
- شكل (٢-١١-ب) مراحل النمو المتعاقبة للإنسان على بعض ٩٠
النقوش داخل معبد الأقصر، احدى النقوش التي
أعيد نحتها لترمز إلى مرحلتين سنتين متباينتين
للملك / الإله.....
- شكل (١٢-٢) تمايز التشكيل العمراني لبعض المستقرات ٩١

== قائمة الأشكال ==

البشرية المصرية باختلاف أقاليمها المناخية.	
قطاع في مقبرة بيت خلاف بسقارة. ٩٢	شكل (١٣-٢)
قطاع في غرفة دفن هرم خنجر. ٩٣	شكل (١٤-٢)
قطاع في مقبرة المعماري الملكي سنوسرت ٩٣	شكل (١٥-٢)
عنخ.	
قطاع في بئر مقبرة من الأسرة. ٩٣	شكل (١٦-٢)
التطور المعماري للهرم. ٩٥	شكل (١٧-٢)
الهرم المتكامل الشكل. ٩٦	شكل (١٨-٢)
معبد مرنيث بأبيدوس. ٩٦	شكل (١٩-٢)
المعبد الهرمي لسيزوستريس - الأسرة ١٢. ٩٦	شكل (٢٠-٢)
الدير البحري - معبد حتشبسوت. ٩٨	شكل (٢١-٢)
معبد أبو سمبل. ٩٩	شكل (٢٢-٢) أ، ب
معبد الرامسيوم. ١٠٠	شكل (٢٣-٢) أ، ب
تل العمارنة (الاتصال بين قصري الحكم ١٠١ والإقامة عن طريق جسر علوي يعبر الطريق الرئيسي في مدينة تل العمارنة).	شكل (٢٤-٢) أ
نموذج مسكن في تلك العمارنة. ١٠١	شكل (٢٤-٢) ب
مدينة كاهون - الأسرة الثامنة عشر. ١٠٢	شكل (٢٥-٢)
معبد كوم امبو، أحد المعابد البطلمية ١٨١ ق.م، ١٢٦	شكل (٢٦-٢)
وقد استكملت عناصره المعمارية إبان العصر اليوناني والروماني.	
معبد فيله. ١٢٦	شكل (٢٧-٢)
الإسكندرية في العصر اليوناني والروماني. ١٢٦	شكل (٢٨-٢)

قائمة الأشكال

١٢٨ منارة الاسكندرية.	شكل (٢-٢٩)
١٢٩ منظر لحصن بابلون.	شكل (٢-٣٠)
١٣١ طرق البناية المتطورة في العصر الروماني....	شكل (٢-٣١)
١٣٢ المسرح الروماني والذي يحمل نقوشاً نادرة في العصر الروماني.....	شكل (٢-٣٢)
١٣٣ تحليل للقاهرة القديمة.....	شكل (٢-٣٣)
١٣٤ كنيسة الدير المحروق - أسيوط.....	شكل (٢-٣٤)
١٣٥ دير سانت بولا - البحر الأحمر.....	شكل (٢-٣٥)
١٣٦ دير سانت كاترين - سيناء.....	شكل (٢-٣٦)
١٣٧ الكنيسة المعلقة من أقدم كنائس مصر - الفسطاط.....	شكل (٢-٣٧)
١٣٨ كنيسة سان جورج - الفسطاط.....	شكل (٢-٣٨)
١٣٨ دير سانت سيميون - أسوان.....	شكل (٢-٣٩)
١٤٠ مقابر المماليك.....	شكل (٢-٤٠)
١٤١ أنواع من المآذن والقباب.....	شكل (٢-٤١)
١٤٢ جامع على بالقلعة.....	شكل (٢-٤٢)
١٤٣ تطور نمو مدينة القاهرة.....	شكل (٢-٤٣)
١٤٥ منازل الفسطاط.....	شكل (٢-٤٤)
١٤٧ جامع الأزهر من الداخل.....	شكل (٢-٤٥)
١٤٨ جامع الأقمر.....	شكل (٢-٤٦)
١٤٩ مسجد السلطان حسن.....	شكل (٢-٤٧-أ)
١٥٠ الفناء الداخلي لمسجد السلطان حسن الداخلي... ..	شكل (٢-٤٧-ب)
١٥١ مجمعة القلعة.....	شكل (٢-٤٨)

== قائمة الأشكال ==

١٥٢	عمارة الواحات.....	شكل (٤٩-٢)
١٥٥	منظر داخلي لجامع أحمد بن طولون.....	شكل (٥٠-٢)
١٦٠	المسقط الأفقي لبيت آمنة بنت سالم وجاير اندرسون ويظهر وحدة العناصر - الفراغات ، المداخل المنكسرة، الأفنية الداخلية، القاعات، المقاعد، وكذلك وحدة التنسيق التابع الداخلي لعناصر البيوت.....	شكل (٥١-٢)
١٦٠	المسقط الأفقي لبيت زينب خاتون، ويظهر وحدة العناصر والفراغات، المداخل المنكسرة، الأفنية الداخلية ، القاعات، المقاعد، ... وكذلك وحدة التنسيق والتتابع الداخلي.....	شكل (٥٢-٢)
١٦١	المسقط الأفقي لجامع عمرو بن العاص.....	شكل (٥٣-٢)
١٦١	المسقط الأفقي لجامع أحمد بن طولون.....	شكل (٥٤-٢)
١٦٢	المسقط الأفقي لجامع الأزهر.....	شكل (٥٥-٢)
١٦٢	المسقط الأقصى لجامع الظاهر بيبرس.....	شكل (٥٦-٢)
١٧٢	ضاحية مصر الجديدة.....	شكل (٥٧-٢)
١٧٤	فندق هليوبوليس بالاس.....	شكل (٥٨-٢)
١٧٥	كنيسة البازيليك.....	شكل (٥٩-٢)
١٧٨	فندق البارون.....	شكل (٦٠-٢)
١٨٢	دار لحكمة.....	شكل (٦١-٢)
١٨٣	دار الإفتاء المصرية.....	شكل (٦٢-٢)
١٨٤	مكتبة مبارك ومبنى الأوبرا الجديدة.....	شكل (٦٣-٢)
١٨٤	مبنى المحكمة الدستورية.....	شكل (٦٤-٢)

== قائمة الأشكال ==

الفصل الثالث:

١٩٨	الكعبة المشرفة.....	شكل (١-٣)
٢٠٧	تمثال سعد زغلول - الإسكندرية.....	شكل (٢-٣)
٢١٠	الساقية.....	شكل (٣-٣)
٢٤٣	معبد الكرنك.....	شكل (٤-٣)
٢٤٦	الأهرامات.....	شكل (٥-٣)
٢٤٦	تمثال أبو الهول.....	شكل (٦-٣)

الفصل الرابع:

٢٥٣	خريطة القاهرة للآثار الإسلامية في القاهرة الفاطمية.....	شكل (١-٤)
٢٥٤	القاهرة الفاطمية.....	شكل (٢-٤)
٢٦٣	باب النصر.....	شكل (٣-٤)
٢٦٤	باب الفتوح.....	شكل (٤-٤)
٢٦٦	باب زويلة.....	شكل (٥-٤)
٢٦٧	ساحة جامع السلطان حسن.....	شكل (٦-٤)
٢٦٨	ساحة جامع السلطان قايتباي.....	شكل (٧-٤)
٢٦٩	جامع الأزهر.....	شكل (٨-٤)
٢٧٠	أمام باب زويلة.....	شكل (٩-٤)
٢٧١	جامع المؤيد.....	شكل (١٠-٤)
٢٧٢	مسجد الحاكم بأمر الله.....	شكل (١١-٤)
٢٧٣	جامع أحمد بن طولون.....	شكل (١٢-٤)
٢٧٤	مدرسة الصالح نجم الدين أيوب.....	شكل (١٣-٤)

== قائمة الأشكال ==

٢٧٥	مسجد الناصر والمنصور قلاوون	شكل (١٤-٤)
٢٧٦	مئذنة برقوق	شكل (١٥-٤)
٢٧٧	مسجد محمد بك أبو الذهب	شكل (١٦-٤)
٢٧٩	الشارع في القاهرة الفاطمية	شكل (١٧-٤)
٢٧٩	شارع الخيامية	شكل (١٨-٤)
٢٨٣	شارع في القاهرة الفاطمية	شكل (١٩-٤)
٢٨٤	درب قرمز	شكل (٢٠-٤)
٢٨٥	عطفا قصر الشوق	شكل (٢١-٤)
٢٨٦	حارة السكرية	شكل (٢٢-٤)
٢٨٧	شارع بن طولون	شكل (٢٣-٤)
٢٩٣	جزء من تخطيط مدينة غرين بالفيوم في مصر اليونانية	شكل (٢٤-٤)
٢٩٣	قاهرة الفاطميين	شكل (٢٥-٤)
٢٩٤	الحارات السكنية ومركزية العناصر بالقاهرة الفاطمية	شكل (٢٦-٤)
٢٩٤	النسيج العمراني للقاهرة الفاطمية	شكل (٢٧-٤)
٢٩٥	تدرج الشوارع داخل الخطة السكنية الواحدة	شكل (٢٨-٤)
٢٩٥	تكوين الحي السكني بالقاهرة الفاطمية	شكل (٢٩-٤)
٢٩٦	مجتمع الحارة "النشأة والتطور في القاهرة الفاطمية"	شكل (٣٠-٤)
٢٩٧	موقع القاهرة العصور الوسطى من القاهرة الكبرى	شكل (٣١-٤)
٢٩٧	قاهرة العصور الوسطى الحالية	شكل (٣٢-٤)

== قائمة الأشكال ==

٢٩٨ زقاق المدق	شكل (٣٣-٤)
٣٠٠ سوق رضوان	شكل (٣٤-٤)
٣٠١ بازار الغورية	شكل (٣٥-٤)
٣٠٢ بازار خان الخليلى	شكل (٣٦-٤)
٣٠٣ بازار كوبر سميث	شكل (٣٧-٤)
٣٠٥ وكالة الغوري	شكل (٣٨-٤)
٣٠٥ خان قوصون	شكل (٣٩-٤)
٣٠٦ خان قوصون من الداخل	شكل (٤٠-٤)
٣٠٦ وكالة ذو الفقار كتحدا	شكل (٤١-٤)
٣٠٧ وكالة ذو الفقار كتحدا	شكل (٤٢-٤)
٣٠٨ خان الخليلى	شكل (٤٣-٤)
٣٠٩ دكان	شكل (٤٤-٤)
٣١١ بيت القاضي	شكل (٤٥-٤)
٣١٣ بيت السنارى	شكل (٤٦-٤)
٣١٣ بيت السحيمي	شكل (٤٧-٤)
٣١٤ بيت الكريتلية	شكل (٤٨-٤)
٣١٥ بيت جمال الدين الذهبى	شكل (٤٩-٤)
٣١٦ بيت عبد الرحمن كتحدا	شكل (٥٠-٤)
٣١٧ قصر الأمير بشتاك	شكل (٥١-٤)
٣١٩ سبيل وكتاب أبو الذهب	شكل (٥٢-٤)
٣٢٠ سبيل وكتاب رقية دودو	شكل (٥٣-٤)
٣٢٠ سبيل وكتاب سليمان السلحدار	شكل (٥٤-٤)

== قائمة الأشكال ==

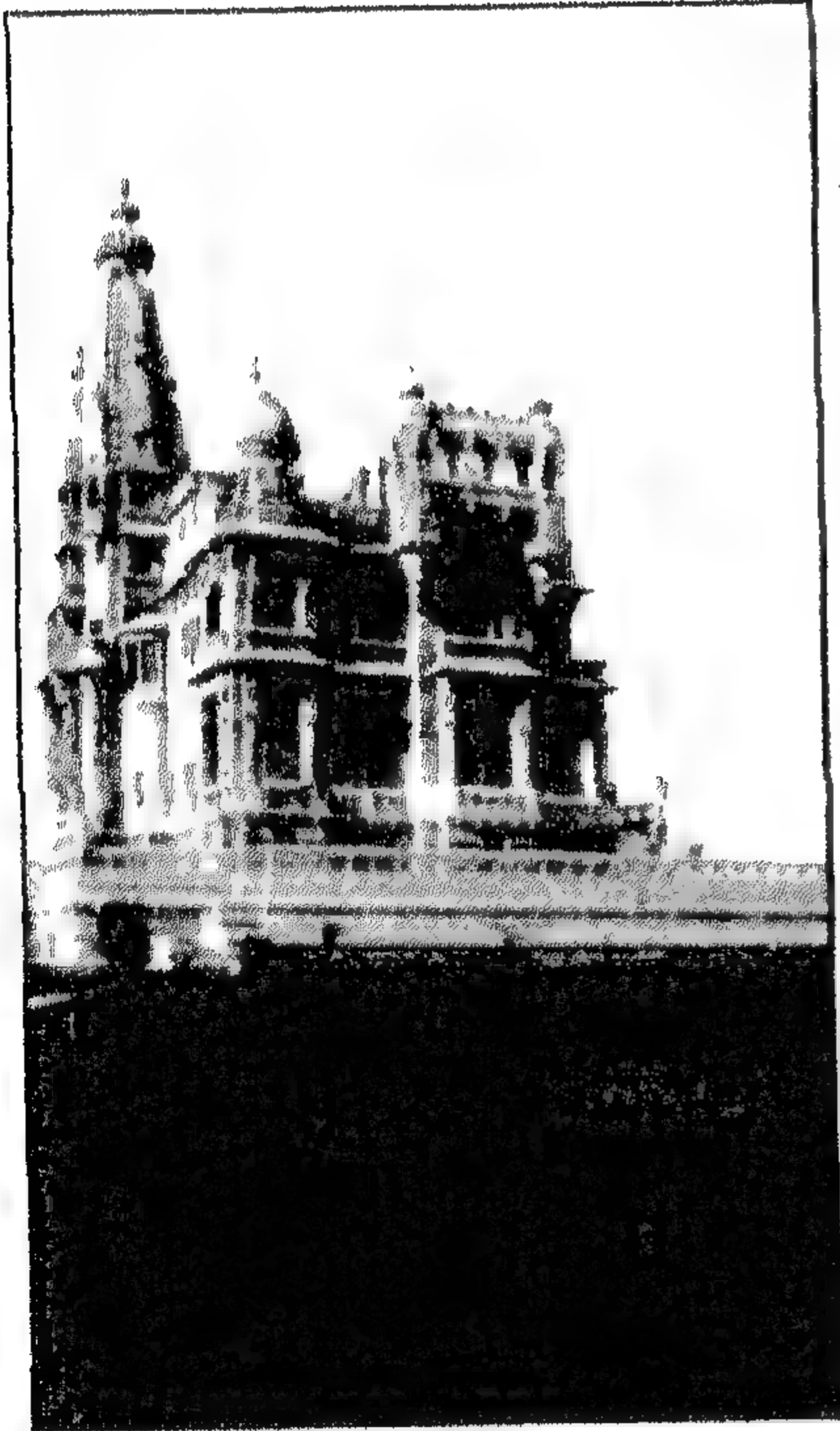
شكل (٥٥-٤)	سبيل عبد الرحمن كتحدا.....	٣٢١
شكل (٥٦-٤)	القهوة.....	٣٢٢
شكل (٥٧-٤)	القهوة.....	٣٢٣
شكل (٥٨-٤)	المشربية.....	٣٢٧
شكل (٥٩-٤)	صانع المشربية.....	٣٢٨
شكل (٦٠-٤)	صورة توضح المشربية في البيوت القديمة.....	٣٢٩
شكل (٦١-٤)	خانقاه ببيرس، شارع باب النصر.....	٣٣١
شكل (٦٢-٤)	قبو قرمز.....	٣٣٤
شكل (٦٣-٤)	كمية الضوء في منطقة بين القصرين.....	٣٣٦
شكل (٦٤-٤)	الأشخاص في منطقة بين القصرين.....	٣٣٧
شكل (٦٥-٤)	الألوان في منطقة بين القصرين.....	٣٣٨
شكل (٦٦-٤)	البيوت في منطقة بين القصرين.....	٣٣٩
شكل (٦٧-٤)	الممرات في منطقة بين القصرين.....	٣٤٠
شكل (٦٨-٤)	التشكيل والملمس في منطقة بين القصرين.....	٣٤١
شكل (٦٩-٤) أ، ب، ج	المفردات التي توصل الصورة الذهنية للقارئ...	٣٤٢
شكل (٧٠-٤)	توضيح مكان الدراسة.....	٣٤٥
شكل (٧١-٤)	الملاحم البصرية لمنطقة بين القصرين.....	٣٤٨
شكل (٧٢-٤)	خريطة درب قرمز.....	٣٥٢
شكل (٧٣-٤)	محطة السكة الحديدية الرئيسية في القاهرة.....	٣٥٨
شكل (٧٤-٤)	ميدان الأوبرا.....	٣٥٩
شكل (٧٥-٤)	الأشخاص في حارة قصر الشوق.....	٣٦٠
شكل (٧٦-٤) أ، ب	البيوت في حارة قصر الشوق.....	٣٦١

== قائمة الأشكال ==

الممرات في حارة قصر الشوق.....	٣٦٢	شكل (٧٧-٤)
الملمس في حارة قصر الشوق.....	٣٦٣	شكل (٧٨-٤)
التشكيل في حارة قصر الشوق.....	٣٦٤	شكل (٧٩-٤)
الأرضيات في حارة قصر الشوق.....	٣٦٤	شكل (٨٠-٤)
مسجد الحسين.....	٣٦٦	شكل (٨١-٤)
ضاحية العباسية.....	٣٦٧	شكل (٨٢-٤)
الضوء في حارة السكرية.....	٣٦٩	شكل (٨٣-٤)
الأشخاص في حارة السكرية.....	٣٧٠	شكل (٨٤-٤)
الألوان في حارة السكرية.....	٣٧٠	شكل (٨٥-٤)
البيوت في حارة السكرية.....	٣٧١	شكل (٨٦-٤)
الممرات في حارة السكرية.....	٣٧١	شكل (٨٧-٤)
الملمس في حارة السكرية.....	٣٧٢	شكل (٨٨-٤)
التشكيل في حارة السكرية.....	٣٧٢	شكل (٨٩-٤)
الإنشاء في حارة السكرية.....	٣٧٣	شكل (٩٠-٤) أ، ب
توضيح مكان الدراسة.....	٣٧٤	شكل (٩١-٤)
جامعة القاهرة بالجيزة.....	٣٧٨	شكل (٩٢-٤)
حديقة الحيوان بالجيزة.....	٣٧٩	شكل (٩٣-٤)
شارع رمسيس.....	٣٨٠	شكل (٩٤-٤)
منظر شارع في خان الخليلى.....	٣٨١	شكل (٩٥-٤)
خان الخليلى وتظهر مئذنة مسجد الحسين.....	٣٨٢	شكل (٩٦-٤)
مطاعم خان الخليلى.....	٣٨٢	شكل (٩٧-٤)
الضوء في خان الخليلى.....	٣٨٣	شكل (٩٨-٤)

== قائمة الأشكال ==

شکل (٩٩-٤)	الأشخاص في خان الخليلى	٣٨٤
شکل (١٠٠-٤)	الممرات في خان الخليلى	٣٨٥
شکل (١٠١-٤)	الملمس في خان الخليلى	٣٨٦
شکل (١٠٢-٤)	التشكيل في خان الخليلى	٣٨٧
شکل (١٠٣-٤)	توضيح مكان الدراسة	٣٨٨
شکل (١٠٤-٤)	الملاح البصرية في خان الخليلى	٣٨٩
شکل (١٠٥-٤)	الأشخاص في زقاق المدق	٣٩١
شکل (١٠٦-٤)	الألوان في زقاق المدق	٣٩٢
شکل (١٠٧-٤)	البيوت في زقاق المدق	٣٩٣
شکل (١٠٨-٤)	الممرات في زقاق المدق	٣٩٤
شکل (١٠٩-٤)	الملمس والتشكيل في زقاق المدق	٣٩٥
شکل (١١٠-٤)	الملاح البصرية في زقاق المدق	٣٩٦
شکل (١١١-٤)	توضيح مكان الدراسة	٣٩٧
شکل (١١٢-٤)	المقارنة بين القصبة في الوضع السابق والوضع الحالى.....	٣٩٩
شکل (١١٣-٤)	جدول توضح علاقة العمارة و الأدب	٤٠١



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية
للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية - الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية - الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين
العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء
العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال
منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

المقدمة =

المقدمة :

فى إطار الإهتمام المتزايد بالكيان الثقافى والاجتماعى الذى يعيشه الانسان فى البيئة العمرانية المتغيرة عبر العصور المختلفة وصولا لعصرنا الحالى والتى ينتج عنها علاقة تبادلية بين العمارة والأدب من خلال الإنسان والمكان وما يطرأ عليها من تأثير على هذه العلاقة بتغير الخصائص العمرانية بتغير العصر، الأدب أعطى للعمارة قوة ومعنى ورمز من خلال القصة أو المعنى من وراء تلك العمارة كنتاج ثقافى، ويحتوى الأدب أيضا على مفردات معمارية وعمرانية تحاكي الواقع المعمارى والعمرانى.

المشكلة البحثية:

من واقع قصور الدراسات التى تتناول إعادة استقراء العلاقة التبادلية بين الانسان والمكان فى العمارة والأدب خلال العصور حتى العصر الحالى تأتى أهمية تناول الدراسة البحثية لرصد واستقراء العلاقة التبادلية وخاصة من خلال إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

أهداف البحث:

يمكن تقسيم الأهداف الخاصة بالبحث إلى ما يلى:

أهداف رئيسية:

١- رصد العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان فى العمارة كنتاج ثقافى والأدب وذلك من خلال استقراء ودراسة النموذج المصرى فى فترات زمنية مختلفة وإعادة استقراء الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

٢- محاولة لإعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى لرصد العلاقة بين الأدب والنتاج الثقافى (العمارة) من واقع الموروث الثقافى والاجتماعى للمجتمع المصرى.

أهداف ثانوية:

١- دراسة الأطر الحاكمة (Paradigms) والتى أثرت بشكل متبادل على كلا من النتاج الثقافى (العمارة) والنتاج الأدبى للمجتمع المصرى فى مرحلة ما بعد الحداثة كنتيجة للاحتكاك الثقافى بين المجتمع المصرى والحضارات الأخرى.

المقدمة

٢- دراسة العلاقة التبادلية بين البيئة العمرانية والخصائص الاجتماعية والثقافية وكيف تلعب العلاقة بين الإنسان والمكان دوراً مهماً في دعم وتشكيل البيئة العمرانية المصرية والتي من الممكن أن تساعد في خلق بيئة ثقافية مناسبة لصياغة رواية أدبية ناجحة.

٣- استقراء مجموعة الأنساق الثقافية والبنائية التي أثرت بشكل مباشر وشكلت كلا من النتاج البنائي والنتاج الأدبي للمجتمع المصري في هذه الفترات.

محددات الدراسة: تنقسم محددات الدراسة إلى:

محددات مكانية:

تتناول الدراسة المناطق التي تظهر في الأعمال الأدبية في القلب القديم للقاهرة الذي يتحدد إدارياً داخل أقسام الجمالية.

محددات زمانية:

تتبع الدراسة العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال الإنسان والمكان منذ عصر ما قبل التاريخ، مع التركيز على القرن العشرين والقرن الواحد والعشرون الذي شهد تغيرات سواء عمرانية أو غير عمرانية.

مناهج البحث:

يقترح المنهج مدخلاً لإعادة استقراء العلاقة التبادلية من خلال اتباع:

١- **المنهج التاريخي التوثيقي:** ويتم اتباع هذا المنهج لدراسة وتتبع العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب عبر الفترات التاريخية بدءاً من الفترة الفرعونية وصولاً إلى الفترة المعاصرة.

٢- **منهج الدراسة الميدانية:** ويتم اتباع هذا المنهج في رصد ودراسة وضع قائم ودراسة التغيرات العمرانية في مكان الدراسة.

٣- **المنهج التحليلي والتحليلي المقارن:** يتم اتباع هذا المنهج في تحليل إعادة قراءة عدة أعمال أدبية من خلال منظور معماري وعمراني مقارنة النتائج للوصول إلى إعادة قراءة العلاقة بين العمارة والأدب من خلال عناصر الدراسة.

المقدمة =

مكونات البحث:

تتكون الدراسة من محورين هما المحور الأول ويتناول الجانب النظرى من الدراسة الذى سيتم استعراضه فى الباب الأول الذى يشمل على الفصول من الأول حتى الثانى ، أما المحور الثانى والذى يتناول الجانب التحليلى والعملى الميدانى الذى سيتم استعراضه فى الباب الثانى الذى يشمل على الفصول من الثالث إلى الرابع، ويمكن استعراض محتويات فصول الدراسة على النحو التالى:

مقدمة: يتم من خلالها التمهيد للدراسة وطرح المشكلة البحثية وأهداف الدراسة ومحدداتها بالإضافة لشرح المناهج المتبعة فى الدراسة ومكوناتها.

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب. ويتكون من:

الفصل الأول: الخلفية النظرية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل رصد المفاهيم والعلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران كعامل مؤثر للعلاقة بين العمارة والأدب ، وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل.

الفصل الثانى: الخلفية التاريخية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل التعرض لدراسة النموذج المصرى للعلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال رصد الظروف التى شكلت وأفرزت النتاج البنائى والأدبى كمحتوى ثقافى يحفظ الهوية المصرية فترة ما قبل التاريخ وصولاً إلى الفترة الحالية المعاصرة، وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل.

الباب الثانى: إعادة رصد واستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصرى المعاصر، ويتكون من:

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل عرض محاور العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال عرض بعض الاتجاهات النظرية المختلفة وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل.

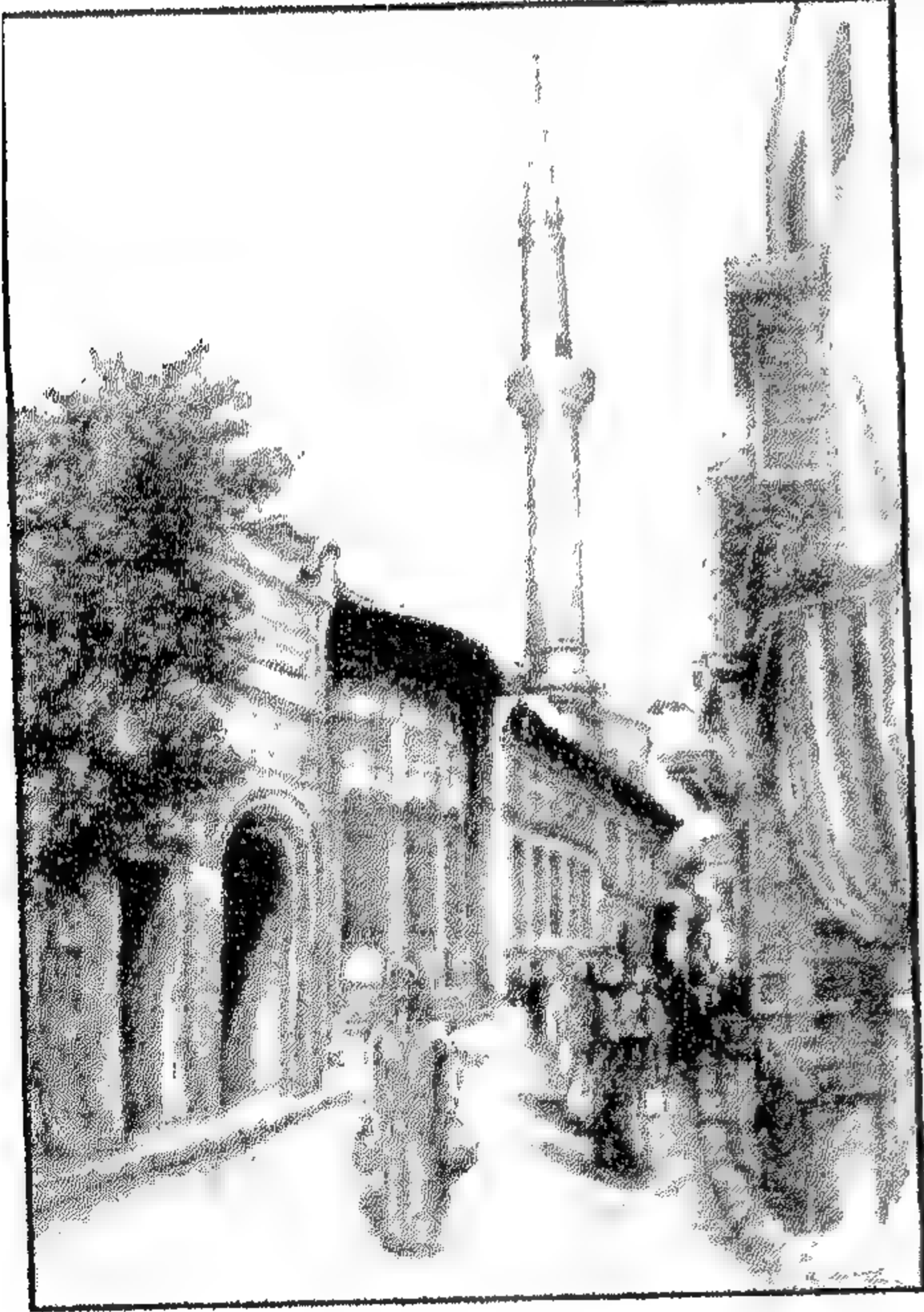
الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى: يتم فى هذا الفصل دراسة المفردات المعمارية والعمرانية للرواية المصرية، ومحاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى، ومقارنة بين

المقدمة

المكان الحالى والمكان فى زمن الرواية وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل..

الخاتمة: النتائج والتوصيات : وتم فى هذا الفصل طرح النتائج التى تم التوصل إليها من خلال الدراسة البحثية، والخروج بمجموعة من التوصيات التى تفتح المجال لمجموعة من الدراسات البحثية المستقبلية لتناول أبعاد العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

وتؤكد هذه الدراسة على أهمية الدور الذى تلعبه العلاقة بين الإنسان والمكان فى دعم وتشكيل البيئة العمرانية المصرية التى مرت بتغيرات خلال العصور إلى الفترة المعاصرة وما ينتج عنها من تأثير على العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية
للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية – الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية – الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين
العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء
العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال
منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

== الفصل الأول ==

١ - الخلفية النظرية - الإنسان والمكان فى العمارة والأدب

تقديم:

يتناول هذا الفصل الخلفية النظرية للعلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران من خلال الإنسان والمكان وما تفرزه تلك العلاقة من خصوصيات ثقافية واجتماعية وعمرانية.

ويتم هذا من خلال العرض لمفاهيم الثقافة والمجتمع والعمران والأدب والأسطورة والتراث.

وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

١/١ - مفهوم العمارة.

١/١/١ - ثقافة البناء وبناء الثقافة.

٢/١ - مفهوم العمران.

١/٢/١ - أنواع البيئة العمرانية.

٢/٢/١ - الطابع العمرانى والمعمارى.

٣/٢/١ - أبعاد الطابع العمرانى.

٤/٢/١ - الجوانب المادية من مكونات الطابع العمرانى.

٥/٢/١ - التشكيل العمرانى والتحكم فى العمران.

٦/٢/١ - الطابع ومكوناته / المباني العامة.

٧/٢/١ - التدرج الهرمى لشبكات ومسارات الحركة داخل مدينة القاهرة الفاطمية.

٣/١ - مفهوم الثقافة.

١/٣/١ - الثقافة - مدخل اجتماعى ومدخل فنى.

٢/٣/١ - القطاعات الثقافية.

٣/٣/١ - الثقافة والفولكلور والحضارة.

٤/٣/١ - عرض عام لمناهج قراءة العلاقة بين الثقافة والنتاج البنائى.

== الفصل الأول ==

- ١/٣-٥ - العمارة والثقافة.
- ١/٣-٦ - الثقافة والعمارة.
- ١/٤-٤ - التراث وخصوصية الثقافة.
- ١/٤-١ - المناطق ذات القيمة التراثية فى المفهوم والأهمية.
- ١/٤-٢ - التراث والطابع (الطابع العمراني).
- ١/٤-٣ - العمارة نتاج تراثي.
- ١/٥-٥ - الأدب.
- ١/٥-١ - التجربة الأدبية.
- ١/٥-٢ - الموروث الشعبى.
- ١/٥-٣ - الحكاية.
- ١/٥-٤ - الأسطورة.
- ١/٥-٥ - المفاهيم الحاكمة.
- ١/٦-٦ - علاقة الإنسان والمكان.
- ١/٦-١ - مفهوم المكان.
- ١/٦-٢ - نتائج ومخرجات علاقة الإنسان بالمكان.
- ١/٦-٣ - مفهوم التغير.
- ١/٧-٧ - العلاقة التبادلية بين الثقافة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران.
- ١/٧-١ - العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع.
- ١/٧-٢ - العلاقة التبادلية بين المجتمع والعمران.
- ١/٧-٣ - العلاقة التبادلية بين الثقافة والعمران.

== الفصل الأول ==

١/١ - مفهوم العمارة:

١/١/١ - ثقافة البناء وبناء الثقافة:

العمارة هي المنتج الثقافي في الأكثر تواجدا في المحيط الإنساني. فنحن اليوم في غالبيتنا العظمى نولد ونعيش ونأكل وننام وندرس ونفكر ونعمل ونلعب ونحتفل ونحزن ونمرض ونموت وندفن ضمن إطار معماري ماء، ونخرج للطبيعة بين حين وآخر للاستجمام، ولتغيير الجو، وربما لكسر ربة الديمومة المعمارية التي تحيط بنا في جل أوقاتنا لدرجة أننا ننسى وجودها النفاذ والمستمر والمهمين. وربما لأجل هذا السبب نمر على العمارة المحيطة بنا مرورا سريعا، بشرود كما لاحظ والتر بينامين (Walter Benjamin) من دون ان ننتبه إلى ما يعنيه هذه العمارة في حياتنا كمؤطر لهذه الحياة، وحاو لوظائفها المختلفة، وحامل لمجموعة من الدلالات والمؤشرات والايحاءات التعبيرية والجمالية والثقافية والروحية المقصودة وغير المقصودة. ولكن هذا الشرود اللاواعي في حلنا وترحالنا اليومي لا يمنعنا من التعرف إلى العمارة المهمة والمؤثرة والغريبة. عندما نلقها خارج إطار حياتنا المعتادة والروتينية. بل إن غالبا قد درج على قصد النماذج المعمارية المشهورة مثل أهرامات مصر واكروبوليس أثينا وقصور الحمراء وتاج محل وغيرها الكثير، للتفرغ والتعلم والاندهاش، بل وحتى الانبهار وهناك صناعات سياحية قائمة ومنتعشة واقتصادات وطنية كاملة ومجالات بحث معرفة وتاريخية ونقدية متكاملة تعتمد على هذا الميل الإنساني للتعرف على العمارة المؤثرة ومعانيها مباشرة "وعلى الطبيعة" والإعجاب بها ومحاولة فهمها واستيعاب تاريخها، والاحاطة بدلالاتها المختلفة من وظيفية إنشائية وجمالية وثقافية.

هاتان الحالتان المتناقضتان لرد فعل الإنسان العادي بمواجهة العمارة تطرحان أمامنا سؤالاً مهما وملحا وقديما قدم النقد الفني والتساؤل ذاته هل العمارة أساسا فن، أى أنها موجودة لكي تعبر عن معنى ما ولكي تؤثر على مشاهديها ومستعمليها نفسيا وبصريا وإنطباعيا وإنفعاليا من دون أى وظيفة خارجية عنها أم أنها أساسا حاجة وظيفية، هدفها احتواء نشاط إنساني ما أو الاستجابة لحاجة إنسانية ما وتأطيرها والسماح لها بالحدوث ودفع عوامل الطبيعة عنها وتأمين الشروط الحياتية الأفضل لها، الجواب طبعا ليس سهلا

== الفصل الأول ==

او مباشرة. والسؤال بحد ذاته أضحي سؤالاً بلاغياً فحسب^(١).

فالعمارة، بعرف دارسيها اليوم، ليست فنا محضاً ولا هندسة صافية ولا نشاطاً وظيفياً له قواعد علمية محددة وإن كانت تشارك مع كل منهم في بعض الخصائص. العمارة هي.. العمارة فحسب. ويتبع ذلك بداهة أن مناهج البحث الهندسية أو الوظائفية أو الفنية أو التاريخية الفنية المحضة لا تنطبق كلياً على دراسة العمارة، فكل منها يرجح كفة واحدة من مكونات العمارة الكينونية على حساب المكونات الأخرى، ويبتز منها بالتالي عناصر فاعلة ومؤثرة وحساسة مما يؤدي إلى تقديمها لدارسيها ناقصة، قاصرة، ومشوهة. والحال نفسه ينطبق على مناهج الألسنيات ومباحث اللغة، التي بها تبحث العمارة خصوصاً في ستينات وسبعينات القرن العشرين، كمركب تعبيرى يتكون تعبيره من مفردات تشكيلية كل منها دالة بحد ذاتها ومجموعها ومجموعتها دال في تراكيب مختلفة وحتى قواعد محددة ومتفق عليها. ومع أن العمارة تتوازي واللغة في الخاصيات الدلالية والتركيبية والقواعدية. فالتشابه بين هذين المنتجين الثقافيين يتوقف هنا فالعمارة بنتيجة الأمر مادية أولاً وقبل كل شيء، وهى موجودة فعلاً وقائم فى من الفراغ وثابتة، لها أبعادها الوجودية والبيئة والإنسانية ومحتواها الوظيفي الذي قد يتخالف مع الإطار الفراغى العام الذى يحتويه أو يتكامل معه. وهى بالتالي أكثر وأقل من لغة بالمعنى البينوى أكثر بسبب من أبعادها الفراغية والفنية والحياتية والإنسانية، وأقل لأنها ليست لغة محكمة بقواعد ثابتة ومفردات واضحة يشارك فيها كل مستخدميه، بل إن فيها الكثير من الإمكانيات للانفلات من أسسها النحوية المفترضة والانطلاق فى ابداع جديد لا اساس سابق لها فى تراكيبها واشتقاقاتها نفسها مما لا يمكن أى لغة من اللغات تحقيقه.

العمارة إذا حقل معرفى نصف مستقل، كما اقترح ستانفورد اندرسون (Stanford Anderson) أى أن لها مجالاتها النظرية والمنهجية الخاصة التى ربما تشارك مع المجالات المنهجية للنشاطات الثقافية الموازية لها من أدب وفن وهندسة وشعر وموسيقى ولكنها لا تتطابق معها تمام المطابقة بالنسبة إلى المحللين والدارسين المختصين بالعمارة. وللعمارة أيضاً ثقافتها التى هى جزء من الثقافة العامة ولبنة بالمعنى الوصفى المباشر للكلمة، بل أقصد الثقافى بالمعنيين الانثربولوجي والتاريخي للكلمة إلى مجموعة المبادئ

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، بحوث ومقالات فى نقد وتاريخ العمارة ١٩٨٥ - ٢٠٠٠، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٣.

== الفصل الأول ==

والتقاليد والعادات والمواقف الفكرية والعاطفية والهياكل المعرفية والتعبيرات والتركيبات الاجتماعية والتاريخ والذكريات المشتركة الحاصلة والمختلفة التي يتشارك فيها المعماريون ودارسو العمارة ومؤرخوها جميعا، والتي تحدد العمارة وتعرفها في إطار الثقافة التي تنتمي إليها كما تحددها وتعرفها في إطارها المعرفي والمهني الخاص الذي يتجاوز حدود الثقافة الواحدة ليشمل التقاليد المعمارية الانسانية جميعها في منظومة تاريخية مستقلة منذ أن بنى إنسان الكهوف بيئته الاولى والى الوقت الحاضر. ويتبع ذلك بداهة ان للعمارة أيضا تاريخها الذاتي، المستقل عن تواريخ المناحي الثقافية والمفيدة الأخرى والمتقاطع معها فى الآن نفسه بحكم انتماء العمارة الأساسي للثقافة التي أنتجتها من جهة ولتاريخ العمارة العالمية، متعددة الثقافات، من جهة أخرى^(١).

هذا الإزدواج الانتمائى والذي تشارك فيه العمارة وكل النشاطات الإنسانية الخلاقة الأخرى، هو المشكلة الرئيسية فى مناهج دراسة العمارة كتاريخ وكفكر، إذ كيف يمكن التوفيق فى تحليلها وفهمها بين انتمائها الثقافى الخاص والمحدد زمانيا ومكانيا وانتمائها المهني والفكرى العالمى الأبعاد والاتجاهات ولكن محدد السياق حيث ان كلا من الانتماءين فاعل ومؤثر فى تصور وتكوين وتشكيل وتصميم العمارة قبل بنائها وفى تنفيذها ورؤيتها واستخدامها والتفاعل معها والحكم عليها بعد بنائها، وفى فهمها وترميزها وتحميلها بالمعانى وتذكرها ومقارنتها بغيرها من العمارات عندما تصبح جزءا من الثقافة التي أنتجتها أو من التراث المعماري العالمى، وفى أغلب الأحوال من الاثنين معا، خصوصا عندما تكون عمارة متميزة ومبدعة^(٢).

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق ، ص ١٤.

(٢) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق ، ص ١٤.

== الفصل الأول ==

٢/١ - مفهوم العمران *Physical Environment*

يؤكد التاريخ البشرى أن الإنسان الأول قد سعى إلى التماس المأوى من الطبيعة ليحميه من الظروف والأخطار المحيطة، وفي البداية كان المأوى هو أحد عناصر الطبيعة الموجودة أصلاً والتي ليس للإنسان أى فضل فيها مثل الكهوف، ثم بدأ الإنسان يتطور ويصنع هذا المأوى من الصخور وجذوع الأشجار والجلود وغيرها من المواد المتاحة.

وبفعل ما استجد على حياة الإنسان من تطور روحى ومادى، تزايدت احتياجات الإنسان عن مجرد الإيواء، وبدأ يبحث لهذه الاحتياجات عن حيز فراغى يحتويها، وسعى إلى تنظيم تلك الحيزات الفراغية التى أنشأها وكان ذلك بداية تبلور فكرة العمران لدى الإنسان والتي نمت فظهرت المستقرات البشرية والمدن^(١). شكل (١-١)



الكوخ الجبلى - إسكتلندا



كوخ من جنوع الشجر



الكهوف

شكل (١-١)

نماذج من محاولات الإنسان الأولى للسكن والحصول على مأوى

(رغد مفيد، رسالة ماجستير ، ١٩٩٦)

أما تعريف العمران: فيعد ابن خلدون: من أوائل العلماء الذين تناولوا مفهوم العمران هو التساكن والتنازل فى مصر أو حلة، للأنس بالعشيرة واقتضاء الحاجات، وهو بذلك يجعل العمران هو الحياة الاجتماعية للبشر فى جميع ظواهرها، ويربط بين العمران وأسلوب الحياة وكسب الرزق، فيجعل

(١) شادى الغضبان، العمارة المحلية جذور وأفاق، مجلة عالم البناء، ع (٦٩)، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٨.

== الفصل الأول ==

ما يجمع الناس فى عمران واحد هو تعاونهم فى تحصيل معاشهم^(١).

١/٢/١ - أنواع البيئة العمرانية

يمكن تصنيف البيئة العمرانية:

١- البيئة العمرانية التقليدية أو الشعبية.

٢- البيئة العمرانية المخططة

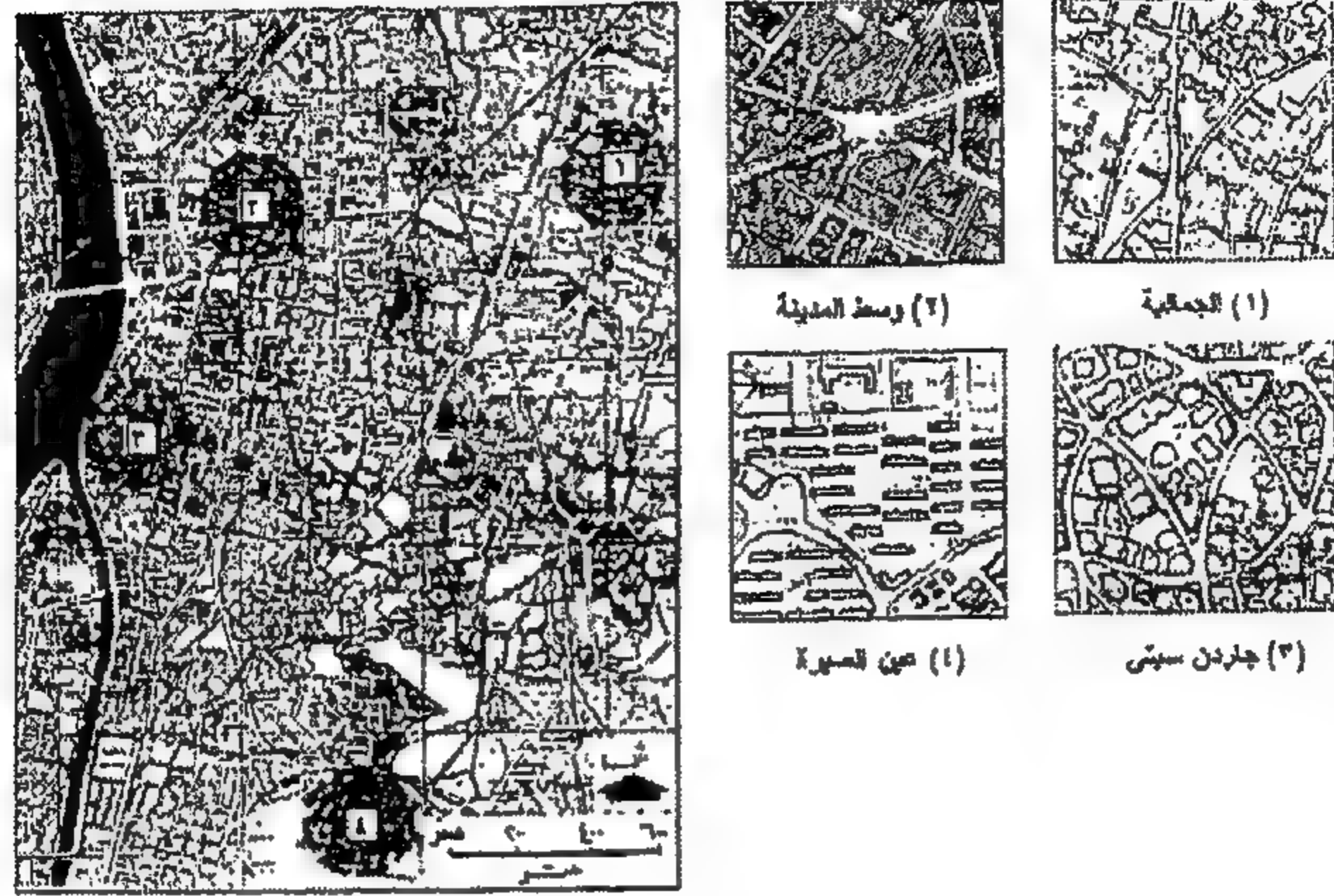
ويمكننا القول بأن الفرق الجوهرى بين البيئة العمرانية التقليدية والمخططة هو فرق فى علاقة الإنسان بالبيئة فى كل منهما، فالبيئة العمرانية التقليدية تكون فيها علاقة الإنسان ببيئته علاقة مباشرة، حيث يتعامل معها بدون وسيط وبتلقائية ويوفى من خلالها متطلباته التى يحتاج إليها.

أما فى البيئة العمرانية المخططة تتقطع تلك العلاقة المباشرة بين الإنسان وبيئته نتيجة تدخل أطراف عديدة ومؤسسات وسياسات الدولة، وبالتالي يأتى النتاج العمرانى من وجهة نظر الرسمية وليس الشعبية، وبالتالي تنتفى التلقائية ويحل محلها التخطيط المسبق الذى يكون على أساس السياسات والتوجهات الرسمية للدولة فى المقام الأول^(٢). شكل (١-٢) شكل (١-٣)

(١) سفتيلانا باتسييفا، ترجمة رضوان إبراهيم، العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٥٧.

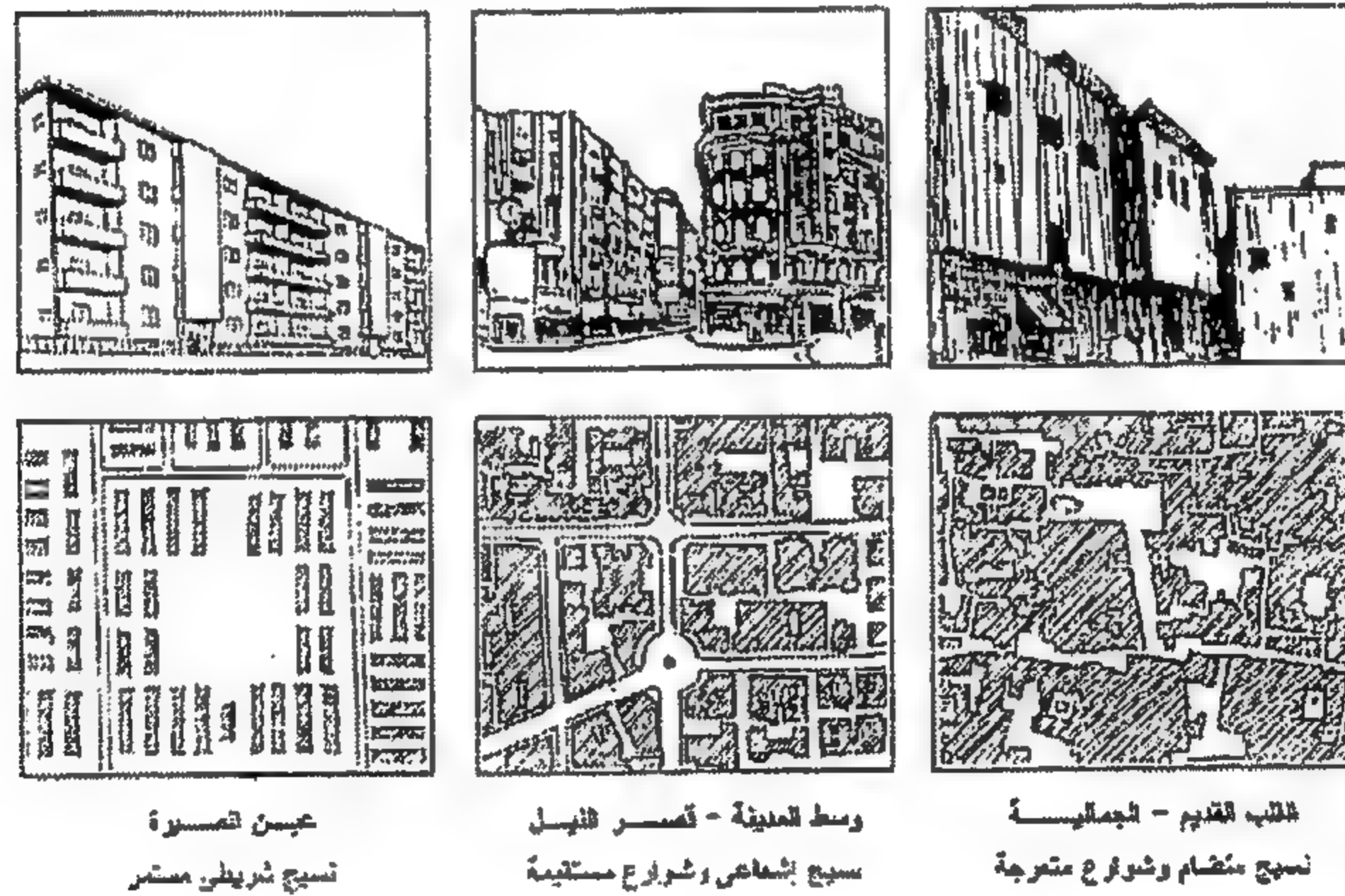
(٢) رغد مفيد حمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٩.

الفصل الأول



شكل (٢-١)

نماذج لأنماط عمرانية مختلفة في مدينة القاهرة، مقياس الرقم ١/١٠٠٠٠،
(دليلة الكرداني، رسالة ماجستير، ١٩٨٧)



شكل (٣-١)

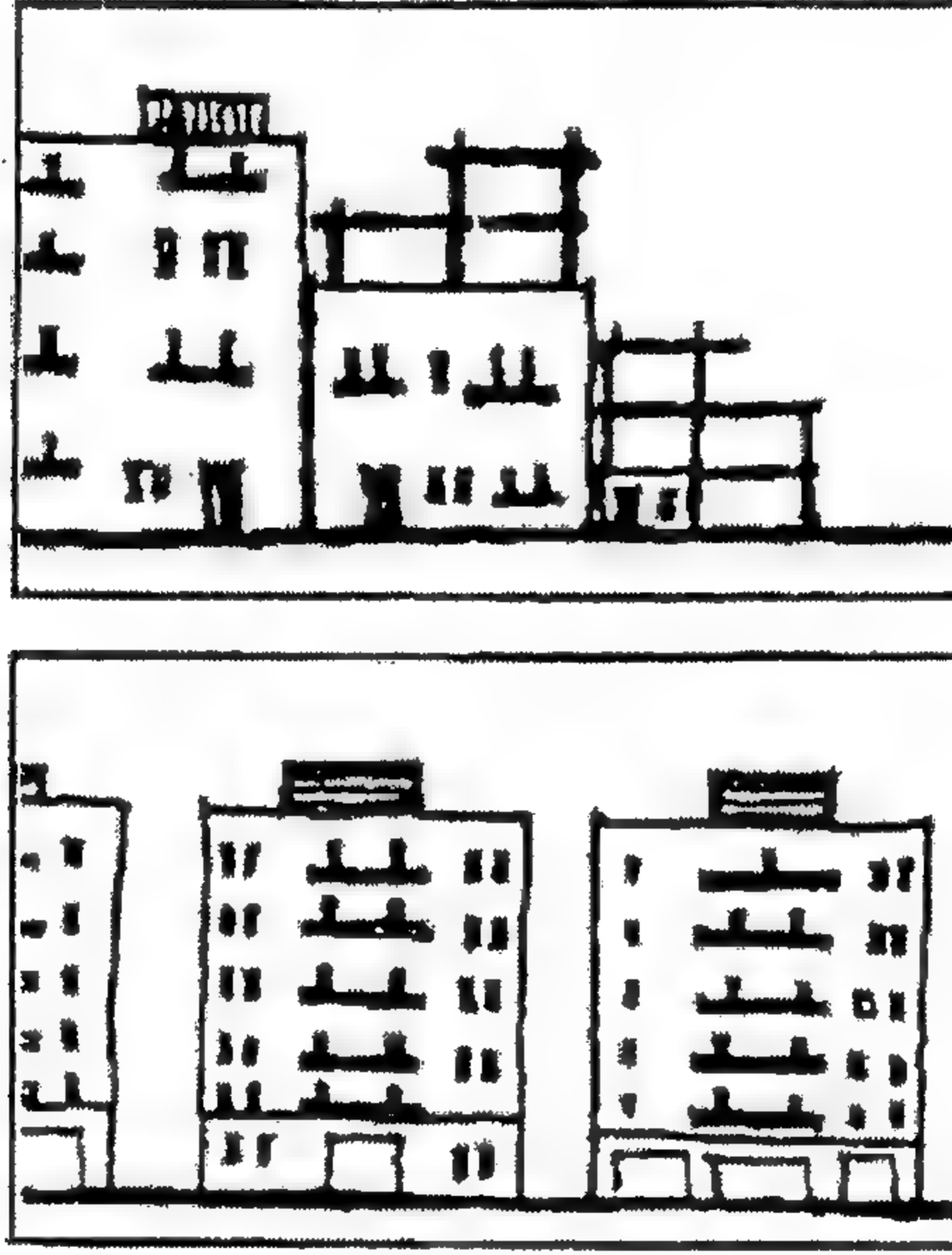
نماذج من النسيج العمراني في القاهرة يرتبط بنمط بنائي معين ، مقياس الرسم ١/٥٠٠٠ ،
(دليلة الكرداني، رسالة ماجستير، ١٩٨٧) ،

== الفصل الأول ==

١/١/٢/١ - عناصر الاختلاف بين البيئة العمرانية التقليدية والمخططة:

أولا المرحلية:

- ١ - البيئة العمرانية التقليدية - تمتاز بنموها المرحلي.
- ٢ - البيئة العمرانية المخططة - يميزها الاكتمال. شكل (١-٤).



شكل (١-٤)

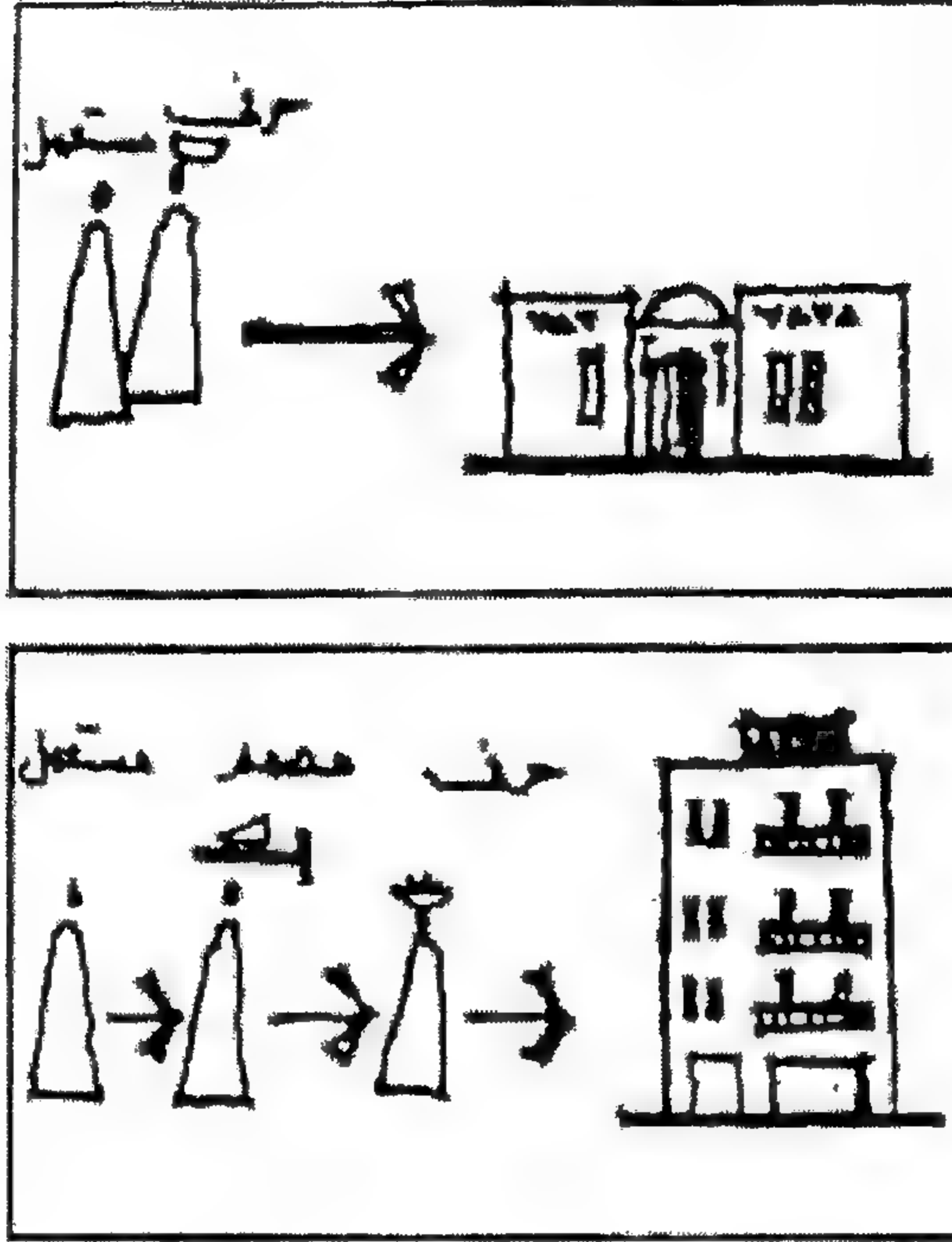
المرحلية في العمران التقليدي والمخطط

(رغد مفيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٦)

ثانيا المصمم:

لا يظهر المصمم كمثل لهذه البيئة التقليدية وإنما نجد أن المستعمل هو الذي يشكل البيئة العمرانية وفقا لاحتياجاته. شكل (١-٥).

== الفصل الأول ==



شكل (١-٥)

نوعية المصمم في العمران التقليدي والمخطط

(رغد مفيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٦)

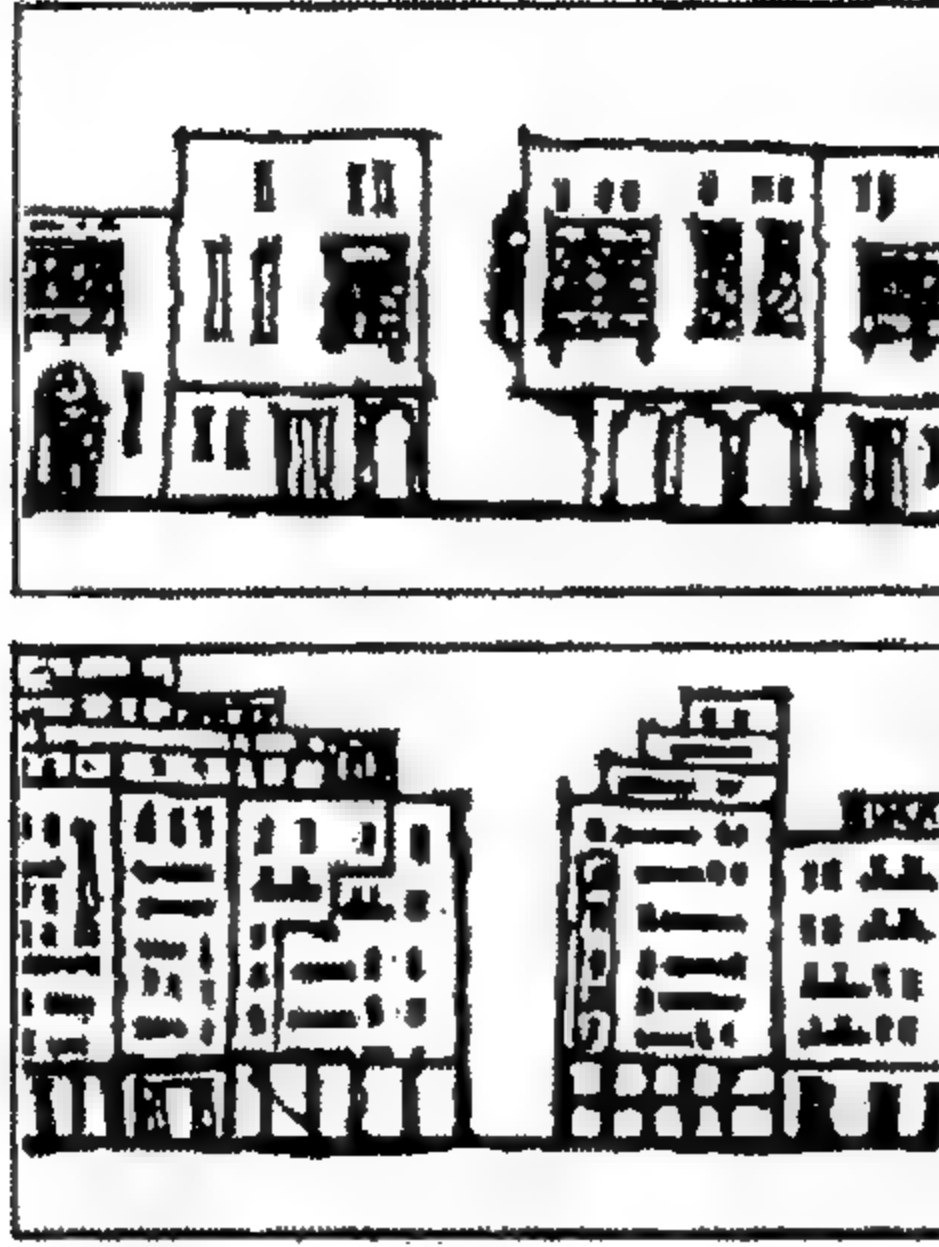
أما البيئة المخططة فتعتمد اعتماداً أساسياً على وجود المصمم الذي يكون دوره تحويل سياسات واستراتيجيات التنمية إلى حلول عمرانية.

ثالثاً محددات البناء:

١- البيئة العمرانية التقليدية - تشكل الأعراف والتقاليد والتجربة أهم رواسب ومحددات عملية البناء^(١). شكل (١-٦)

(١) رغد مفيد محمد ، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٢١.

== الفصل الأول ==



شكل (١-٦)

القواعد الحاكمة للبناء التقليدي والمخطط
(رغد مفيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٦)

٢- البيئة العمرانية المخططة - فتشكل قوانين البناء التي تحدد الردود
والارتفاعات أهم رواسمها ومحدداتها

٢/٢/١- الطابع العمراني والمعماري:

هو جماع المراجع البصرية للمجتمع، وهو واحد من أهم ركائز
الهوية والشخصية المميزة للمجتمعات وهو عبق المكان *Flavour of places*
أو مجموعة الصفات المركبة التي تميز مكانا بذاته ويضم في ثناياه
مفاهيم طابع الأبنية والعناصر المعمارية وملامح الموقع والمناخ والأنشطة
والثقافة إذ أنه تعبير شامل عن حاصل تجربة الجماعة الإنسانية في مكان
محدد وخلال فترة زمنية بعينها في التعامل مع وتطوير بيئتهم الحضرية.

وهو تعبير يستخدم في المجالات العمرانية الحضرية *urban contexts*
أو التي يغلب عليها الإضافات أو العناصر التي من صنع الإنسان
Man - Made Features وأبرزها المدن أو "دراما" الإضافات الإنسانية
وهو بذلك يشمل التفاعل بين *landscape* الطبيعي والإضافات الإنسانية وبين
المكان والمباني والأنشطة ويعتبر بالتالي حجر الزاوية في دراسات التصميم
العمراني وما ينتج من مجالات. فتحقيق الطابع المتميز أحد الأهداف

== الفصل الأول ==

الأساسية لعملية التصميم العمراني ومعيار هام في تقييم نتائجها^(١).

٣/٢/١ - أبعاد للطابع العمراني:

١- البعد المادي: الذي يعتمد على المكان والبيئة المحيطة من ناحية والعناصر المبنية من ناحية أخرى.

٢- البعد الثقافي الحضاري: الذي يضم المجتمع والأنشطة والسلوكيات وغيرها.

ومن هذا فإن هناك تحفظات كثيرة على إطلاق تعبير الطابع المعماري *Architecture character* على مبنى واحد مهما كبر حجمه فالطابع يختلف عن الطراز *Style* وعن الشخصية المميزة *Features & Identity* للمباني والتي يمكن إطلاقها على مبنى بذاته أو استخدامها لوصفه وتصنيف مكوناته البصرية والمعمارية.

فالطابع صفة مركبة ترتبط بشرط التفاعل بين مكونات عدة وبوجود علاقات مركبة بين عناصر مع صنع الإنسان والبيئة الطبيعية (أى بين المباني والمنشآت والفراغات العمرانية وما يرتبط بها من فرش وأنشطة كأعمدة الإضاءة واللافتات والمقاعد وعناصر الحركة والأشجار والمياه والميول والطبوغرافيا وغيرها) ونتائج التفاعل فى أدنى درجاته تجمع عمراني وفي أقصى درجاته وبتعبير جوردن كالن "المدينة" أو "الحدث الدرامي" فى البيئة الطبيعية^(٢).

٤/٢/١ - الجوانب المادية من مكونات الطابع العمراني^(٣):

أولاً: المجال *Physical Context*:

يشمل العديد من المكونات أهمها: الموقع - الطبوغرافيا - الميول - اتجاهات الرؤية من وإلى الموقع - عائلات النباتات - المياه - التربة

(١) سيد التونسى، عن الطابع المعماري والعمراني لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، المؤتمر الإقليمي للمعماريين، ورقة بحثية ١٦، الاتحاد الدولي للمعماريين، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٣.

(٢) سيد التونسى، عن الطابع المعماري والعمراني لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٣) سيد التونسى، عن الطابع المعماري والعمراني لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٣٥.

== الفصل الأول ==

السطحية - المناخ السائد - الشمس - الاضاءة الطبيعية - الحرارة والرطوبة والرياح.

ثانيا: الصفات البصرية للعناصر *Builtscap Features*:

وأهم هذه الصفات الارتفاعات والايقاعات الرأسية والافقية - الكتل والأحجام - مواد البناء - خطوط البناء - الألوان - الملامس - خطوط السماء - نسب الفتحات - التفاصيل - خطوط القطاع - أو البروفيل.... الخ

ثالثا: الصفات البصرية للتشكيل العمراني :

وتتضمن خمسة مجموعات من العوامل والمؤثرات والتي يمكن إيجازها فيما يلي:

١- أسس تجميع العناصر المعمارية *Grouping & visual organization*

٢- شبكة الحركة والمسارات *Path Systems*

٣- المناطق المتجانسة عمرانيا *Local Indentity Areas*

٤- توزيع المباني الهامة بصريا وعلاقاتها بالتشكيل العام
Focal Points & landmarks

٥/٢/١ - التشكيل العمراني والتحكم في العمران:

أولا: عملية التشكيل العمراني / المعماري:

هى عملية مركبة، غاية فى التعقيد، وان تفسيرها يجب ان يعزى إلى العلاقات المتبادلة والمترابطة، التى ينتجها تفاعل المحددات السابقة كلها. والتى تؤثر بصورة تكاملية وبدرجات متفاوتة فى تشكيل ثقافة الجماعة، ومن ثم فإن النتاج العمراني والمعماري يتجه بدوره إلى كافة العوامل والمؤثرات المحيطة (العمرانية والغير عمرانية) والتى تتداخل فى التأثير على هذا النتاج وصياغة تشكيله، وتصبح هذه الأشكال والتشكيلات العمرانية بمثابة تجسيدا معقدا لثقافة الجماعة ومفاهيمه ويصبح فهم وتفسير هذه الأشكال والتشكيلات بمثابة فك رموز لغة خاصة شديدة الخصوصية^(١).

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، منهج لرصد العلاقة التبادلية ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٢، ص ٢٢.

== الفصل الأول ==

ثانيا: التحكم فى العمران^(١):

تحتوى كل خريطة تحكم فى العمران *Development Control Map* على الضوابط التصميمية الآتية:

- ١- خطوط البناء وقواعد البروز والروود وخطوط القطاع.
- ٢- أماكن الممرات المسقوفة والبواكى الاجبارية والاختيارية.
- ٣- مسارات المشاة والمداخل ومناطق عبور المشاة (المستوية / الكبارى العلوية / الأنفاق)
- ٤- أماكن اللافتات ولوحات الإعلانات وفرش الفراغات
- ٥- الألوان والمواد المستخدمة
- ٦- الانوية البصرية
- ٧- قطاعات الطرق وفرشها ومعالجتها
- ٨- أماكن الاسواق المفتوحة
- ٩- المعالجات الخاصة (إضافة إلى الطبوغرافيا / أماكن الطرق / الاستعمالات / الكثافات).

(١) سيد التونسى، عن الطابع المعماري والعمراني لمناطق التعمير الجديدة فى مصر ، مرجع سابق، ص ٣٧.

== الفصل الأول ==

١/٢/٦- الطابع ومكوناته / المباني العامة^(١)

حددت دراسة المباني العامة مكونات الطابع وعناصره، بناء على معايير تصميمية محددة (روعية في التشكيل البصري للمباني) وبنيت المعايير البصرية على نتائج تحليل ناقد للطابع العمراني لأجزاء من المدن المصرية المتميزة (تقليديا) شكل (١-٧) ، شكل (١-٨) ، ويمكن إيجاد هذه المعايير كما يلي:

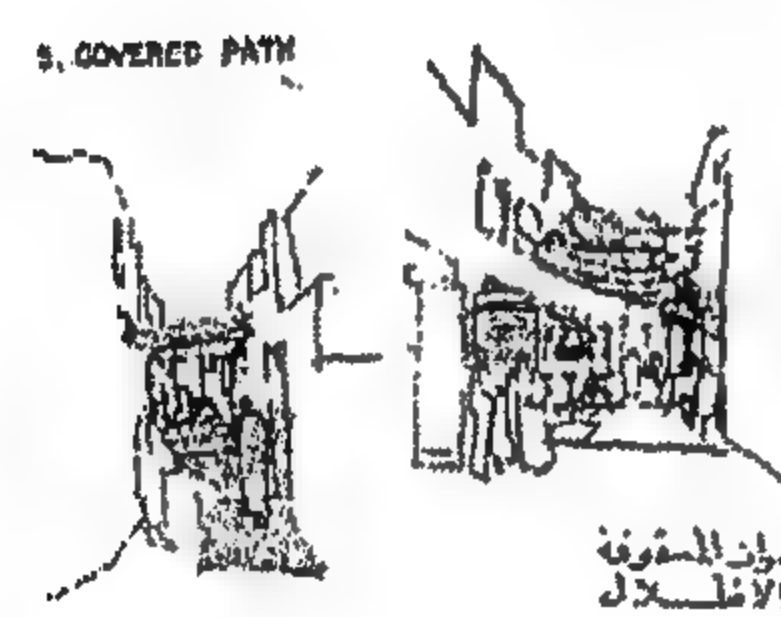
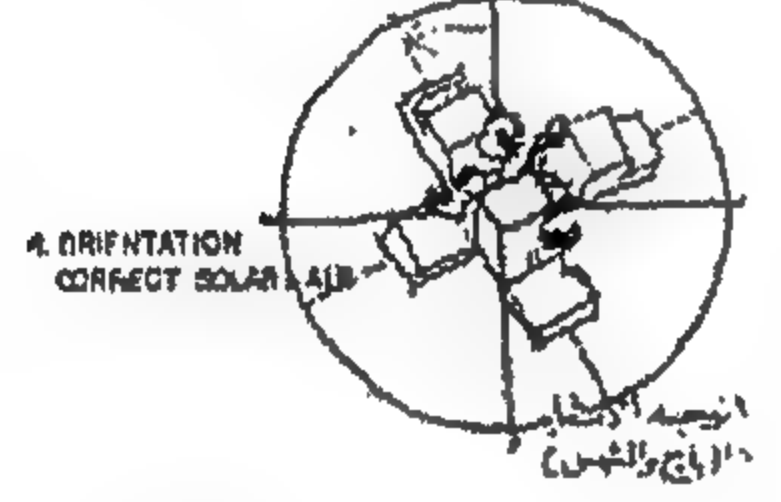
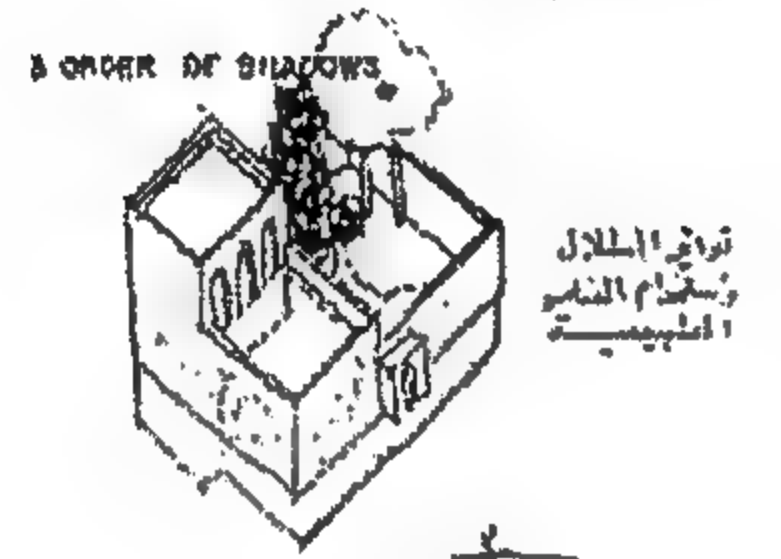
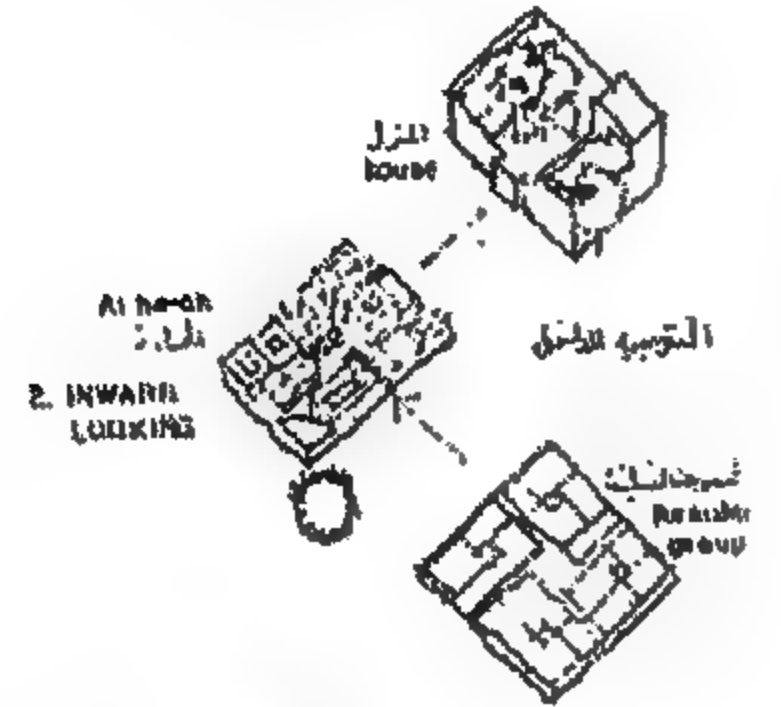
- ١- تكامل المبنى والموقع.
- ٢- تكامل المبنى والفراغ العمراني
- ٣- العناية بتركيب وتفاصيل خط السماء.
- ٤- احترام المقياس الانساني وتغيير المبنى
- ٥- الارتفاع الرأسى
- ٦- الاهتمام بخطوط القطاع "البروفيل"
- ٧- استخدام مكونات وعناصر العمارة المحلية والتقليدية
- ٨- استخدام الأفنية الداخلية فى تشكيل المباني والفراغات
- ٩- الاهتمام بالتفاصيل وتلاقى البساطة المفتعلة
- ١٠- اتزان الوسائل البصرية وكثافتها *Rate And Intensity of Visual Events*
- ١١- نسبة ومساحات الفتحات والحوائط *Po Rosity & Solid to Void Ratios*
- ١٢- المواد والملامس والألوان (العلاقات التبادلية)
- ١٣- احترام تأثير المناخ.
- ١٤- الاهتمام بدرجات التركيب والتداخل بين مكونات المبنى والبيئة.

(١) سيد التونسى، عن الطابع المعماري والعمراني لمناطق التعمير الجديدة فى مصر ، مرجع سابق، ص ٣٨.

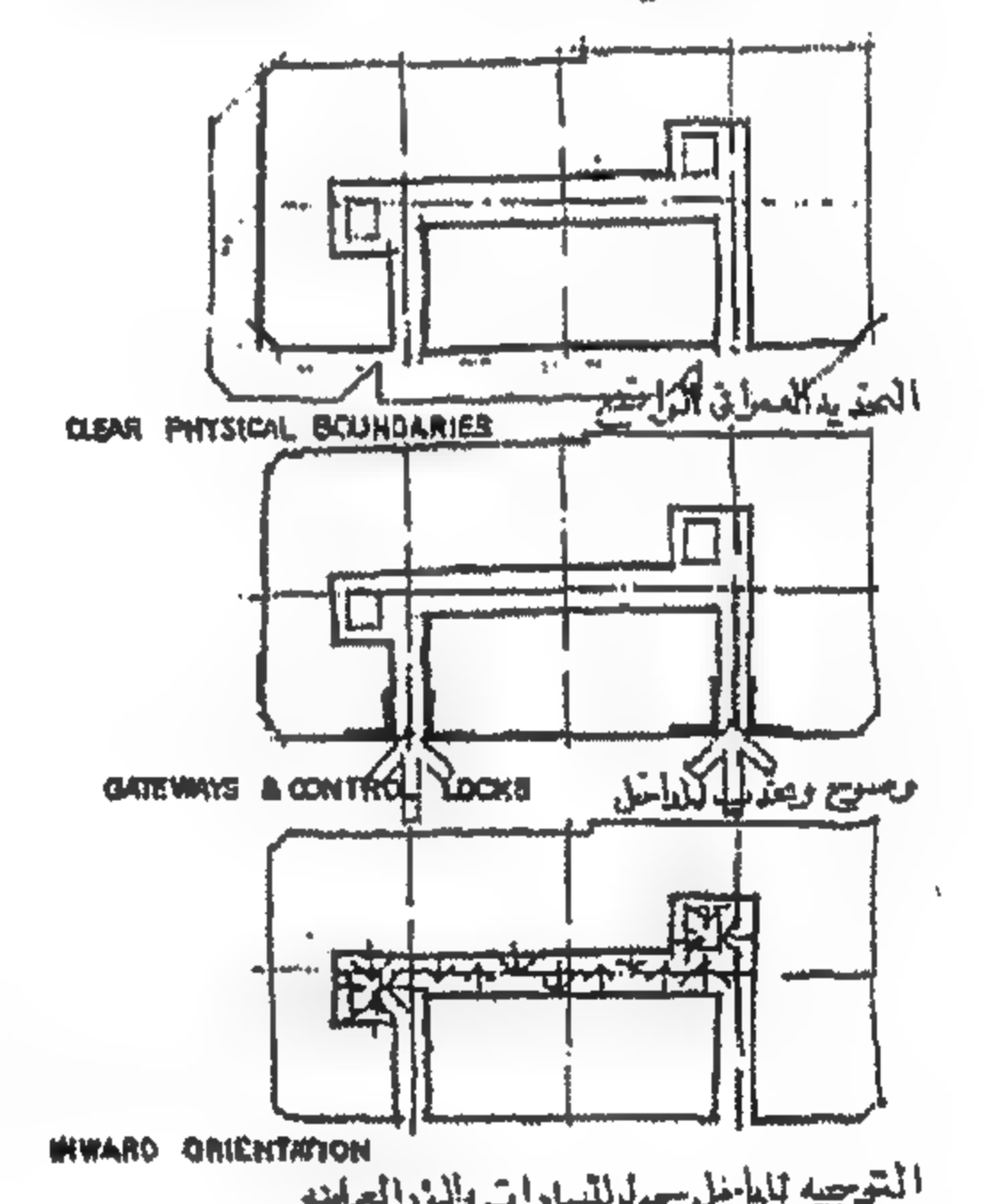
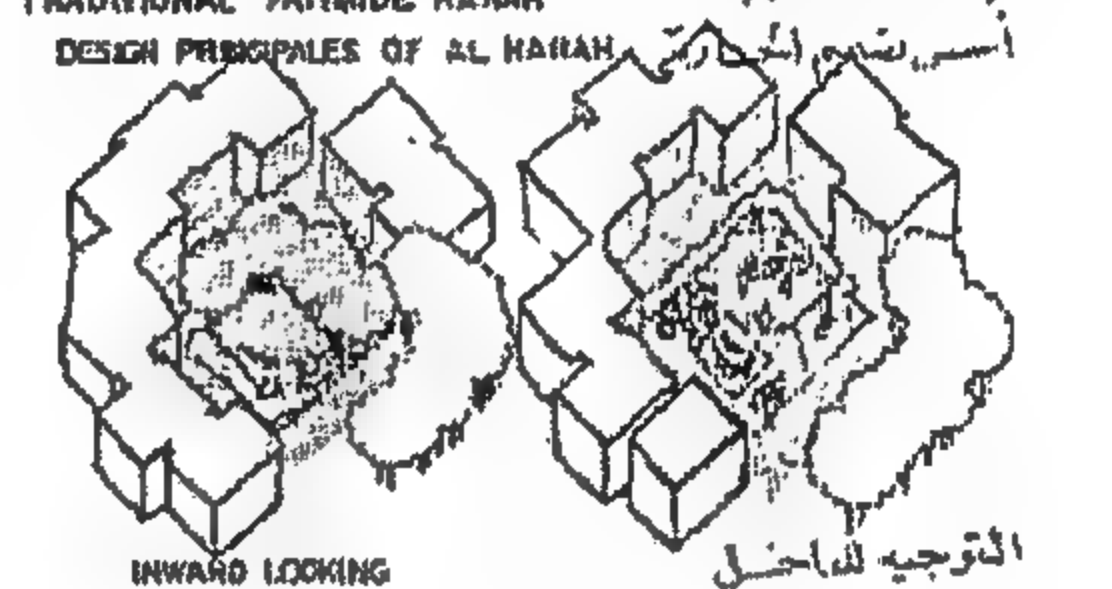
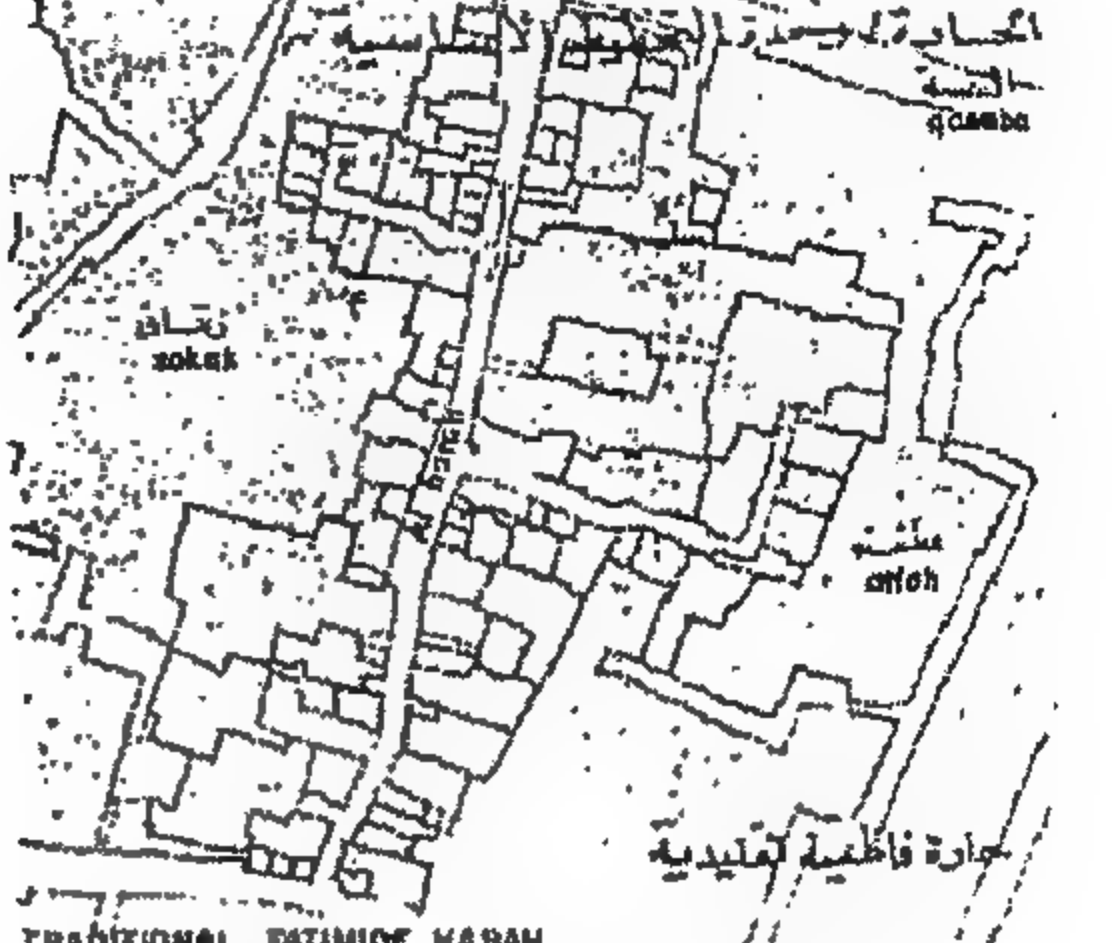
الفصل الأول

CLIMATE & VISUAL FORM

المناخ والتشكيل البصري



AL HAHARH THE BASIC PLANNING CELL



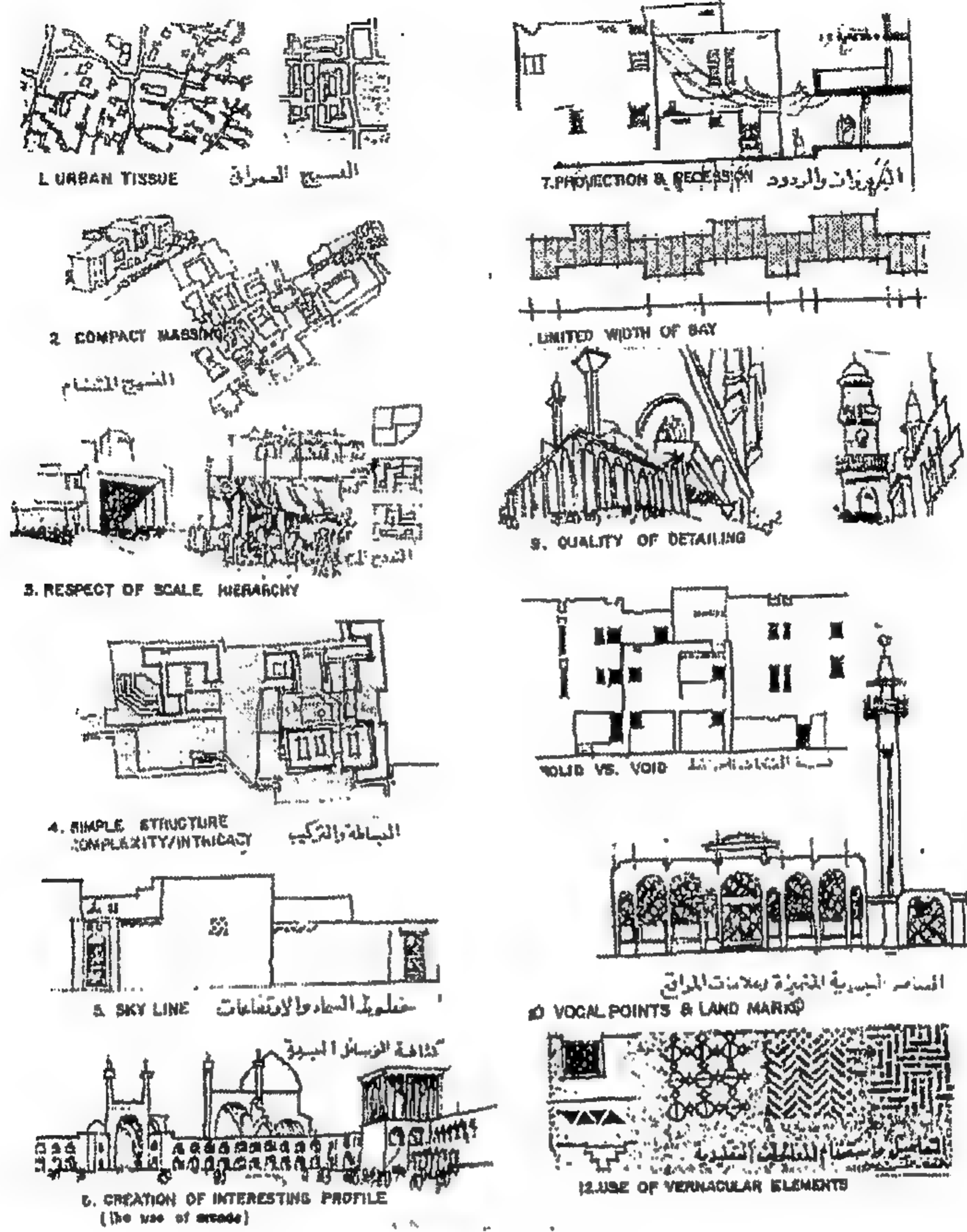
شكل (٧-١) منظومة الطابع العمراني

الحارة: وحدة التخطيط الأساسية

المناخ والتشكيل العمراني

منطقة إسكان العائلات محدودة الدخل - مدينة العبور (سيد التوني ، ١٩٨٣)

الفصل الأول



شكل (١-٨)

منظومة الطابع العمراني

مكونات الطابع ونماذج التطبيقات

منطقة إسكان العائلات محدودة الدخل - مدينة العبور (سيد التوني، ١٩٨٣)

== الفصل الأول ==

٧/٢/١- التدرج الهرمي لشبكات ومسارات الحركة داخل مدينة القاهرة
الفاطمية:

أولاً: القصبة: *The Main thoroughfare*

بالمدينة قصبة واحدة تمر من الشمال للجنوب وتربط بين باب الفتوح
شمالاً وباب زويلة جنوباً ويصل عرض القصبة ما بين ١٥:٥ متر ويعرف
بشارع المعز لدين الله^(١).

ثانياً: الحارات *Allwys*:

وهي عبارة عن شارع مغلق من أحد نهايته ألقت مجموعة من
المساكن أو المباني تطل عليه ويمكن أن يطلق عليها لفظ حياة *Hayya* أو *a live*
وهي عبارة عن مجموعة مساكن تمثل وحدة متكررة صغيرة في المدينة
والحارة قد تكون:-

١- شارع طويل مستمر.

٢- شارع طويل مسدود النهاية.

٣- شارع قصير مغلق النهاية.

ويتفرع من القصبة العديد من الحارات والتي تربط القصبة بالشوارع
Streets الموازية للأسوار وهي غالباً ما تصل ببقية بوابات المدينة، وبعض
هذه الحارات ينتهي نهاية مغلقة وعرضها لا يسمح إلا بمرور جملين محملين
بجانب بعضهما.

ثالثاً: الدرب:

ان الدرب ما هو ما هو إلا حارة ولكن يتشعب منه عطفة وزقاق
فيعرف بأنه درب أى أن لفظ درب يمكن أن يطلق على الحارة المتشعبة مثل
حارة الدرب الأصفر ودرب ترتر^(٢).

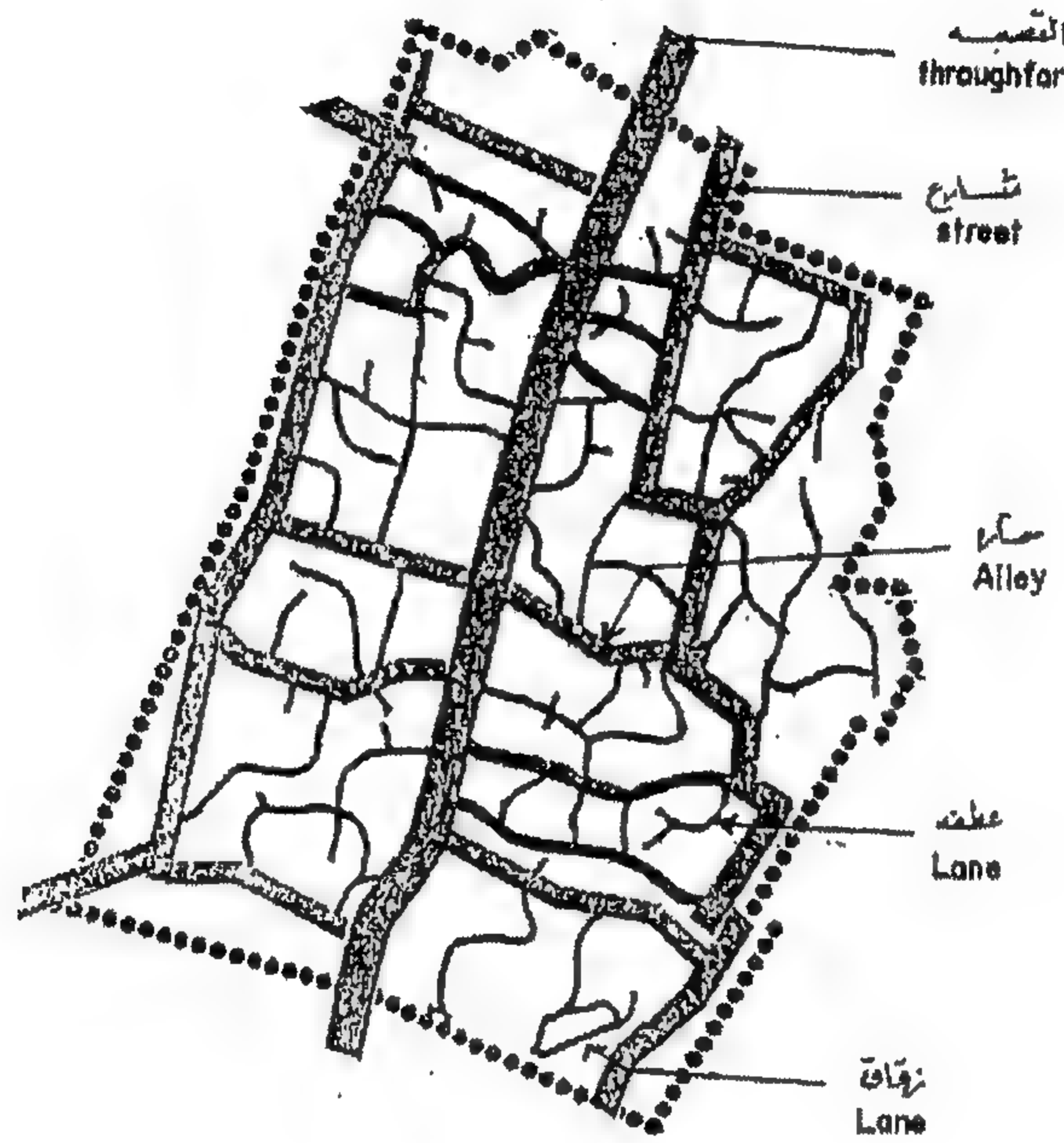
(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني في المجتمعات الجديدة في مصر،
رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٥ - ٦١.

(٢) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني في المجتمعات الجديدة في
مصر، مرجع سابق، ص ٦٢.

الفصل الأول =

رابعاً: الأزقة والعطف *Lanes*:

هى شارع أو ممر ضيق متفرع من الدرب ولكن العطفة قد تكون شارع طويل مستمر أو شارع قصير ذو نهاية مغلقة أما الزقاق فهو فقط شارع قصير ذو نهاية مغلقة. ويتفرع من هذه الحارات عدد من الطرق الضيقة ذات النهايات المغلقة *Dead-end* تسمى عطفة أو زقاق *Lane* وتحتوى كل منها عدد من الوحدات السكنية يصل من ٦ إلى ٣٠ وحدة سكنية. (١) شكل (٩-١)



شكل (٩-١)

التدرج الهرمى لمسارات الحركة بالقاهرة الفاطمية

(هناء شكرى، رسالة ماجستير، ١٩٧٨)

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني فى المجتمعات الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٥٥.

== الفصل الأول ==

١/٣ - مفهوم الثقافة Culture:

الثقافة هي أحد المفاهيم المرتبطة بالإنسان فقط، وتاريخ الثقافة في حقيقة الأمر هو تاريخ الإنسان ككائن منذ آلاف السنين، فمنذ أن سكن الإنسان الأرض استخدم ذكاؤه ومهارته للتغلب على بعض الصعوبات التي واجهته في البيئة وتكيف مع البعض الآخر، واستخدم اللغة والرموز في تعامله مع المجتمعات المحيطة، وبدأ الإنسان في ابتداع المعرفة ووضع اللبنه الأولى للثقافة، والتي نمت وتشعبت روافدها من خلال تجربته الشخصية مع الحياة واحتكاكه بالمجتمعات المحيطة.

على هذا يمكن اعتبار ان الثقافة هي نتاج صراع الإنسان مع البيئة منذ القدر وحتى الآن، وهذا ما عبر عنه ابن خلدون في مقدمته من أن الثقافة من صنع الإنسان بما قام به من جهد وفكر ونشاط ليسد به النقص من طبيعته الأولى وحاجاته في بيئته حتى يعيش معيشة عامرة وزاخرة بالأدوات والصنائع.^(١)

أى ان الثقافة كمفهوم لغوى تعنى الإجابة والفهم والإبداع، وعلى المستوى الإنساني الرفيع فإنها تعنى الإحاطة بالمعارف وتذوقا بالاضافة للملكات الإبداعية^(٢)

١/٣/١ - الثقافة - مدخل اجتماعي ومدخل فني:

أولاً: تعريف الثقافة من المدخل الاجتماعي الانثروبولوجي (ثقافة العامة) هي:

ذلك الكل المركب الشديد التعقيد والمتداخل المكونات والذي يشمل المعرفة والدين والفنون والقانون والأخلاق والعادات والسلوكيات التي تميز أفراد مجتمعا بعينه وهي أيضا الاتجاهات السائدة في المجتمع المرتبط بموضع محدد، وتتعكس في اللغة ورموزها وفي الأدبيات والفنون المحلية وأساليب الحياة والمؤسسات المجتمعية^(٣).

(١) عبد الحميد محمود سعد، دراسات في علم الاجتماع الثقافي، نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٧٩.

(٢) سيد التونسى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية - قسم الهندسة المعمارية - كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ع، ١٩٨٨، ص ٨٣.

(٣) سيد التونسى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية، مرجع سابق، ص ٤٤.

الفصل الأول =

الثقافة الشعبية

تعتبر أحد طرفي العلاقة بين العمران والثقافة يجب التحوط في تناولها باعتبارها تمثل ثقافة مجتمع بأسرة فقط. وهي الثقافة التي تسود الشعب والتي تظهر في الانتاج العفوي التلقائي والموروث الذي يجسد تجارب الشعب على كافة المستويات الانطولوجية، والاجتماعية والسياسية، والاقتصادية. ويمكن بواسطتها إدراك الظواهر، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها من منظورات أسطورية، وجمالية، وخرافية، ومعرفية - أحيانا سواء ذلك تم بطريقة شفوية أو بصرية أو كتابية. وهي ثقافة شعبية مميزة لمجتمع بشكل عام كالثقافة الشعبية المصرية، وكذلك ثقافة شعبية خاصة بمنطقة ما أو جماعة ما^(١).

ثانيا: تعريف الثقافة من المدخل الفني الإبداعي (ثقافة الصفوة):

الذي يتناول الثقافة باعتبارها قرينة لا على مستويات الابداع والنتاج الانساني المتميز وبانها تشمل كل ما يرتبط بتمتية الذوق والحس والسلوك والملكات وكذلك بالانتاج العقلي والابتكاري واليدوي للوصول إلى تلك المستويات الرفيعة.

وهناك تباين في المفهومين فعلى المستوى الأول تبدو الثقافة صفة متاحة لكل من يحيا مع الجماعة وأنها بداية الحياة الواعية للأفراد حين يدركون ثقافة مجتمعهم وعليه فإنها يمكن ان تورث أليا دون جهد أو مثابرة من الأفراد بعكس المعنى الرفيع للثقافة والتي تحتاج لجهد وعناد لبلوغها وتباين مستوياتها لدى أفراد الجماعة وبالتالي فالمثقف هنا هو أحد الأفراد القلائل ذوي القدرات المتميزة عقلانية أو ابتكارية أو نقدية. ويضاف إليها في بعض الأحيان مفاهيم أو صفات الالتزام والرؤية الثورية الغير تقليدية.

ولعل هذا التباين يشير إلى أولى اشكاليات الثقافة في بلدان العالم الثالث حيث تسع الهوة الفاصلة بين الثقافة الشعبية وثقافة القلة وتزداد المشكلة حينما يحدث الانفصام والاغتراب على مستوى القلة نتيجة لمصادر ومناهل ثقافتهم ورؤياهم (حينما تخرج عن ثقافة المحيط أو الحيز الجغرافي) فيضاف إلى صفة المثقف (وهو الذي يحمله تفكيره وقدراته خارج وقيود ما هو قائم)

(١) محمود فهمي الكردي، تأثير أنماط العمران على تشكيل بعض عناصر الثقافة الشعبية، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية - كلية الآداب - جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٣.

== الفصل الأول ==

أن مصادره ومراجعته وأصوله لا تنتمي للجماعة التي يعايشها. والانفصام أو الازدواجية أو التعريب والهروب وغيرها نتائج وملامح لهذه الإشكالية يتضح بشكل خاص في النتاج المعماري والعمراني في البلاد النامية أو محدودة الموارد^(١).

٢/٣/١ - القطاعات الثقافية:

أولاً: المركبات الأساسية للثقافة من منظرو الثبات والتحول:

يمكن عرض تصور عام لماهية الثقافة على كونها نتاج لتكامل وتداخل وتشابك مجموعة من المركبات أو العناصر التي تشمل جميع النشاطات أو القدرات الإنسانية، ويمكن تصنيف العناصر المختلفة إلى ثلاثة قطاعات رئيسية هي:

الأول: العلوم والمعارف والنشاطات الإبداعية (الفنون بمختلف أنواعها) - الجانب المادي أو التطبيقي.

الثاني: العادات والأعراف والتقاليد.

الثالث: العقائد الدينية (الطقوس، الشعائر، السحر والأسطورة).

ويجدر الإشارة هنا إلى أن الجوانب اللامادية للقطاع الأول من التصنيف السابق (العلوم والمعارف والفنون) تدخل في جميع فروع / قطاعات الثقافة الإنسانية، فالحكاية الشعبية هي نموذج للإبداع الفني / الأدبي يحدد بدرجة كبيرة طبيعة السلوك والعادات - والأعراف والتقاليد لدى الجماعة، كما أن الأسطورة تؤدي دوراً هاماً في صياغة الأنساق العقائدية.

كما أنه من الضروري توضيح تعريف المصطلحات الآتية:

العادات *Habits* :

هي أي عمل "عادة" سلبية أو إيجابية، ترتبط برغبة أو ميل إنساني معين وتصبح هذه الرغبة "عادة" عند إجابة هذا الميل بإصدار العمل أو الفعل مع تكرار ذلك كله تكراراً كافياً.

الأعراف *Customs/mores* :

هي ما درج الإنسان على إتباعه من قواعد جماعية خاصة بشئون

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة مطارحات، المرجع السابق، ص ٤٥.

== الفصل الأول ==

الحياة، مع الشعور بضرورة إحترام هذه القواعد، والعادة - من خلال هذا المعنى - هى عرف ناقص إذ يعوزها لكي تصبح عرفا أن يشعر الإنسان بضرورة إحترامها.

التقاليد *Traditions* :

هى طائفة من قواعد السلوك الخاصة بجماعة ما، تتسم بخصائص التوريث والجبر أو الإلزام، بمعنى أنها عادات مقتبسة من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل.

الطقوس والشعائر *Rituals* :

هى مجموعة من التقاليد التى تنظمها قواعد مقدسة ذات سلطة قهرية ملزمة، والطقوس تمثل نظام بالغ الدقة، لا يسمح بأى انحراف ويرتبط بصفة أساسية بالكلمات والحركات والرموز والإشارات الجماعية.

السحر *Magic* :

هو صورة من صور ممارسات العقيدة عند المجتمعات البدائية تتسم بالقدرة على إجبار عالم ما فوق الطبيعة / عالم الغيبيات، كما أنه لا يمكن أن يمارس على مستوى الجماعة كلها، بل يخص فئة منعزلة، وكثيرا ما يعتمد على عبادات وتعاويذ قد لا تكون مفهومة كصورة كاملة حتى لدى أولئك الذين يستخدمونها.

الأسطورة / الخرافة *Myth/fable/legend* :

هى صورة من صور صياغة الآراء عن مسببات الأشياء ودلالاتها وذلك من خلال نسيج يضم خواطر فلسفية ورمزية يعبر بطريقة ثابتة ذاتية، درامية وتصويرية^(١).

ثانيا: العلاقة بين الجوانب المادية وغير المادية للثقافة:

الجوانب غير المادية للثقافة لها أكبر الأثر فى تشكيل الجوانب المادية للثقافة، فعادة ما تكون الأشياء المصنعة انعكاسا لجوانب غير مادية، فمثلا نجد أن عنصر الملابس هو انعكاس صادق لقيم وعادات وتقاليد المجتمع سواء فى الشرق أو الغرب، وكذلك المسكن ومعالجته هى تعبير عن أعراف

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٤٥-٤٧.

== الفصل الأول ==

بدائية خاصة بالمجتمع^(١).

٣/٣/١ - الثقافة والفولكلور والحضارة:

١/٣/٣/١ - الثقافة والفولكلور:

هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذى حفظ لا شعوريا أو شعوريا فى العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية فى الاساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية التى نالت قبولا عاما وكذلك فى الفنون والعرف التى تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد، وتشابه الثقافة مع الفولكلور فى أن كلا منهما يشمل الموروثات من عادات وتقاليد ومعتقدات وفنون وأخلاق، وكلاهما يختلف من مجتمع لآخر ويعبر عن تمايز الجماعات^(٢).

ويمكن اعتبار الفولكلور مما سبق انه هو القطاع غير المادى من الثقافة الذى يشمل مستوى السلوك والمستوى الفكرى العقائدى، كما يمكن اعتبار الفولكلور كما يقول "توفر" هو الثقافة الشعبية أو ماثورات الطبقات الدنيا.

ومما سبق يمكن اعتبار ان الجوانب المادية التكنولوجية للثقافة تمثلها الحضارة بينما الجوانب غير المادية من عادات وتقاليد ومعتقدات يمثلها الفولكلور أى ان الثقافة هى المظلة الاشمل التى تجمع حضارة الشعوب وعناصر تقدمها وأيضا تجمع موروثات الشعوب^(٣).

٢/٣/٣/١ - مفهوم الثقافة والحضارة:

هناك تداخلا وثيقا بين مفهومي الثقافة والحضارة فعند علماء (علم النفس - الانثروبولوجيا) تستخدم الحضارة للتعبير عن الثقافات الأرقى والتى يميزها التغير والتفاضل *Hetrogenity* بديلا عن التجانس *Homogenity* والذى يصف ويطلع المجتمعات البدائية - كما فى الخلية البدائية متعددة الوظائف إذا ما قورنت بالكائنات الراقية المعقدة والمتفاضلة البنية.

(١) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٢) محمد الجوهرى، وآخرون، دراسات فى علم الفولكلور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٢٢.

(٣) محمد فوزى العنتيل، الفولكلور ما هو؟ دراسات فى التراث الشعبى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٥٤.

== الفصل الأول ==

ويؤكد تيلور في كتابه الثقافة البدائية التداخل بين مفهومي الثقافة والحضارة حين يعرف الأولى بأنها أسلوب الحياة السائد بغض النظر عن التخلف أو التقدم.

بينما الحضارة هي النظام الأكثر تنوعا وتفاضلا وتعقيدا والذي يضم مجموعة من الثقافات المحلية وترتبط كمفهوم بالمجتمعات الأكثر تقدما بوجه عام والحضارة ميزة انسانية فالجماعات الانسانية قادرة على تشكيل الحضارة ودعمها وتوارث عناصرها، وقوام الحضارة نقل وتوارث الخبرات والقدرة على مواجهة المشاكل، والمفهوم العربي للحضارة يشمل نطاقا الثقافة وأساليب التحضر أو المدنية، ويربط بوعي بين الجوانب المادية الروحية والقيمة وغيرها من ضرورات مطلوبة لذاتها.. والتي تقترب من وتعطى مجال ومفاهيم الثقافة بالاضافة إلى الجوانب المادية والتي تضم الوسائل والأدوات التي يمكن من خلالها تحقيق الأهداف والغايات والتي تضم كذلك التقنيات والمنظومات الأساسية والاجتماعية للسيطرة على البيئة والتحكم فيها وتنظيم السلوكيات والعلاقات.

فالثقافة: هي وحدة المنهج وهي أيضا محققات الفكر والإبداع الإنساني وأدوات وسبل صقل الذهن والذوق والسلوك.

والحضارة: جماع للثقافة والمدنية معا *Culture & Civilization* والأولى بعدها اللامادي والثانية بعدها المادي. ويطبع التباين واللاتزان النسبي بين المكونين المادي واللامادي الحضارات ويحدد ملامحها وصفاتها المميزة.

وانه بالرغم من الاتجاه القائل بأن الثقافة هي احدى ركيزي الحضارة إلا ان الثقافة تجعلها سابقة لها ومشكلة لها وأنه بالرغم من أبعادها الاجتماعية إلا ان تميز الثقافة يرتبط بأداء وعطاء القلة المتميزة، وحلولهم المبتكرة لتحقيق الغايات المجتمعية^(١).

١/٣/٤ - عرض عام لبعض مناهج قراءة العلاقة بين الثقافة والنتاج البنائي^(٢):

يشير جيدوني إلى ثلاثة دراسات في مجال العمارة البدائية أو العمارة والثقافة هي:

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٢) أشرف بطرس، في الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٣٢-٣٣.

== الفصل الأول ==

١- فرايسر "تخطيط القرية في العالم البدائي": * *Fraser. "Village : planning in the primitive world"*

يشير فرايسر إلى أن منهجه هو النفعية - الانتشائية، ويرفض الرؤية التاريخية للنتاج المعماري، ويعرض مجموعة من الأمثلة لتوضيح أثر بعض المحددات (العقيدة - السياسة - الدفاع على التشكيل العمراني للمستقرات)، ويشير فرايسر إلى سيطرة العلاقات الاجتماعية على النظام الفراغي أن جزء كبير من الاهتمام قد خصص لعرض المساقط واستعراض تأثير الاختلافات القبلية على تشكيل القرية.

٢- بول أوليفر "المأوى والمجتمع *Paul Oliver "shelter and society"*

يقدم أوليفر عرضاً يقوم على فرضية التشابه بين العمارة البدائية - *Primitive Arch*، وبين العمارة التلقائية *Vernacular Arch* وبينما يرفض المنهج الشكلي *Formalism* لريد. ولفسكي *Rudolfsky*، معتمداً على رؤية جغرافية بيئية، أكثر منها رؤية تاريخية للمستقرات الإنسانية، وتشكل جميع الأمثلة المعروضة تنويعات لفكرة واحدة، وهي استجابة العمارة للعوامل البيئية *Determinist Environment*، بصفة عامة فإن دراسة أوليفر تقلل من أهمية المحددات التاريخية الاجتماعية في مقابل التركيز على المحددات التشكيلية البيئية للمستقرات الإنسانية.

٣- تشكيل المنزل والثقافة *A. Rapoport "House form and Culture"*

يحاول رابوبورت إن يؤكد أن النتاج المعماري هو محصلة لعوامل ثقافية - اجتماعية *Socio - cultural* حيث يقوم أولاً بتنفيذ سيطرة محدّدات المناخ والمواد والأمن والاقتصاد والدين.. الخ على النتاج المعماري - كل كمحدد منفصل عن الآخر، ثم يجمع هذا كله فيما يطلق عليه المحددات المادية *physical Determinist* وفي المقابل فإنه يعود ويعتبر محدّدات المناخ وطرق ومواد البناء عوامل "تعديلية" تغير بصورة ما من النتاج المعماري الذي يرجع أساساً إلى المحددات الثقافية - الاجتماعية.

١/٣/٥- العمارة والثقافة:

يشكل النتاج البنائي / المعماري لدى المجتمعات البشرية من خلال

== الفصل الأول ==

إطارين أساسيين يعملان في صورة متوازية، متداخلة ومستقلة في آن واحد (الأول) الإطار الرسمي للبناء "*Formal*" والذي تصاغ أنساقه من خلال مساهمات العديد من القطاعات الرسمية (المؤسسية أو الفردية) للمجتمع، سواء على مستوى التخطيط أو التصميم أو التنفيذ (الثاني) الإطار اللارسمي "*Informal*" الشعبي أو "الجماهيري" الذي يستمد قوانينه الحاكمة من خبرات ومعارف ثقافة القاعدة الشعبية العامة للجماعة، ويمثل كل من هذين الإطارين تعبيراً مستقلاً عن قطاع اجتماعي يحمل مظاهر ثقافية متميزة ومتباينة فعلى الرغم من ارتباط هذه القطاعات بالتوجه العام لثقافة المجتمع (الثقافة الكلية الرئيسية) إلا أن احتفاظ كل منهما بمنظومة خاصة بها من الرموز والمعاني والمفاهيم وغيرها من عناصر تكوين الثقافات، تعبر عن الثقافة التحتية "*Sub-culture*" يمثل ظاهرة ثقافية عامة لدى معظم المجتمعات البشرية وتصيغ العلاقة التبادلية بين هذين الإطارين البنائين طبيعة التوجه البنائي الكلي لدى الجماعة من ناحية، وعلاقة هذا التوجه أو صلتها الوثيقة بالمحتوى الثقافي العام لتلك الجماعة من ناحية أخرى، بمعنى أن هذه العلاقة التبادلية الإيجابية والمتوازنة هي التي تضمن أن يصبح الناتج البنائي للجماعة تعبيراً حقيقياً متميزاً عن التوجه الكلي لثقافة المجتمع^(١).

١/٣/٥ - في العلاقة بين الثقافة والناتج البنائي (العمارة والعمران) خلفية نظرية وثلاثة مداخل للتنظير:

الأنساق الثقافية والبنائية - عن المفاهيم والمستويات:

تشير كلمة ثقافة إلى حقيقة من طراز معقد، ذات أبعاد وأفاق واسعة ومكونات وعناصر متعددة ومدلولات واتجاهات متنوعة، الأمر الذي يجعل طرح تعريف خاص لمفهوم الثقافة أمراً بالغ الصعوبة، ومع ذلك فإن هناك عشرات من الأطروحات التي تتعرض إلى تعريف معنى الثقافة وتنطوي القواميس العربية القديمة والحديثة على تحديدات متقاربة لمعنى الثقافة. على أنها سرعة الفهم، أي الذكاء والمهارة والدقة والسعي لتحصيل المعرفة وتهذيب الفكر وصقله وتقويم الاعوجاج والبحث والتقصي، بيد أن ابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) مؤسس "علم العمران" هو الذي أعطى الثقافة معاني عمرانية مرتبطة بمحددات الحياة الاجتماعية وربط بين مفاهيم الثقافة وطبيعة

(١) أشرف بطرس، في الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٢.

== الفصل الأول ==

أنساق وهياكل البنية الاجتماعية^(١).

بينما تشير المعاجم الأجنبية إلى اصطلاح الثقافة *Culture* على أنها تدريب وتهذيب العقل والعواطف وأدب السلوك والذوق وسواها وحصيلة هذا التدريب للملكات المذكورة، ومفاهيم وعادات وفنون وأدوات ومهارات ومؤسسات مجتمع معين في إطار زمني وحيز مكاني معين، وفي حين تستمد الثقافة وجودها من الجماعة المتصلة بها، حيث تعبر عن تلك الجماعة أو عن نمط معيشتها، فإن الحضارة *Civilisation* لا ترتبط بمجتمع أو شعب معين على وجه التحديد، فهي تتجاوز الثقافة زمنيا ومكانيا رغم أنها تتولد عنها وتستمر عبر أشكالها^(٢).

وبصفة عامة، فإنه يجب التأكيد على أن اصطلاح الثقافة ليس مقصورا على النتاج الفكري أو الأدبي والفني للمجتمع، أو مجرد معلومات نظرية ومقولات فكرية معزولة عن الواقع ممارسة وسلوكا وفعلا، بل أن مفهومها يتخطى ذلك ليشمل كل نشاط شأنه أن يثرى التراث الجماعي، والثقافة هي "مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية التي تميز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعية داخل هذا المجتمع وتشمل الفنون والآداب وطرق الحياة شاملة الحقوق الإنسانية وتنظيم القيم والمعتقدات" ولا يتضح الشخصية الثقافية للجماعة في كيان متمايز ومستقل إلا مع مرور الزمن وخلال تأثير عوامل ومقومات تكوين وصياغة متعددة، ومع خوض غمار التجارب الحياتية، أو خلال الاحتكاك بالحيز المحيط سواء على المستوى الطبيعي أو البيئي أو التواجد البشري ومن ثم تتراكم الخبرة الإنسانية وتتكون عبر الأزمنة أنساق معرفية على شكل تقاليد وأعراف وعادات وسنن ومعتقدات وأساطير تتخذ سياقاً خاصاً^(٣).

٢/٥/٣/١ - المناهج النظرية التي تناولت العلاقة بين النتاج البنائي والنسق الثقافي:

المنهج الفكري والتطبيقي عند حسن فتحي "العمارة كنتاج ثقافي"

يرى حسن فتحي أن العمارة ليست مجرد مأوى بل هي تعبير حي

(١) ابن خلدون، المقدمة، طبع بمكتبة المثنى، بغداد، ص ٤٣٤، ٥٤٥.

(٢) محمد علي، الثقافة بين إشكالية التجانس والتمايز، مجلة دراسات عربية، العدد ٤، فبراير ١٩٨٤.

(٣) أشرف بطرس، في الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ١١.

== الفصل الأول ==

عن وجدان الإنسان، وتحقيق لرغبته الدائمة فى الإنتماء واكتشاف الذات، وميله الغريزى للخلق والإبداع، كما ان التماور الثلاثى بين العمارة والطبيعة والإنسان يتكامل ليساعد على اثراء الحياة، وإضافة ابعادا جمالية وروحية إليها، وبينما كان من أساسيات عقيدة الحركة الجديدة، تجاهل الماضى والانفصال عنه، فإن حسن فتحى كان يتطلع دوما إلى الاستمرارية الحضارية والثقافية، التى تنعكس بصورة مؤكدة وصادقة على عمارة الجماعات الانسانية، ويرى أن العمارة يجب ان تعبر عن المكان والجماعة، حيث ان لكل اقليم مخزونة التراثى الخاص من المواد، الظروف المناخية، والخصوصية الثقافية، كما أن لكل فرد فى الجماعة ذاتيته وتفرد، وهذه المحددات جميعها يجب ان تصيغ فى النهاية التعبير المعماري للجماعة^(١).

١/٣/٦ - الثقافة والعمارة:

يقدم حسن فتحى مفاهيم الأصالة أو الذاتية الثقافية كأحد أهم عناصر أفكاره المعمارية، ويرى حسن فتحى أن هناك نموذجين للهوية الثقافية للجماعة، "الموروث" نتيجة لنمو وتصادد الثقافة التقليدية و "الوارد" نتيجة للاحتكاك الثقافى مع ثقافات ذات توجه مغاير ويحدد بصورة خاصة دور أو تأثير كل منهم على النتاج الحضارى للجماعة:

الثقافة التى تنبع من الجذور

تتسرب لتتساب إلى كل الفروع

الأوراق والبراعم والزهور

من خلية إلى خلية كالدّم الأخضر

الذى يتدفق مع رذاذ المطر

فيطلق العطر من الزهور المنداه

ليعبق نسمات الهواء

ولكن الثقافة التى تصب على الإنسان

من أعلى، فإنها عندئذ تتجمد

كما يتجمد السكر المبلل بالرطوبة

(١) أبو زيد راجح، ورقة بحثية مقدمة للندوة العلمية عن المعماري الراحل حسن فتحى.

== الفصل الأول ==

وتصبح كدمية من السكر

عندما يصبها رذاذ المطر واهب الحياة

فإننا تتلاشى، تذوب في خليط لزج^(١)

والثقافة في رأي حسن فتحي تعرف على كونها حصيلة تفاعل ذكاء الإنسان مع البيئة الطبيعية التي يعيش فيها، في عمليات استيفاء احتياجاته الروحية والمادية، كما إنه يرى العمارة على أنها المكان الذي يأوى الإنسان ونشاطاته في المجالات المادية والروحية، وإنها أهم الوسائل المتاحة لدى الإنسان للتعبير عن تطلعاته، والتطلعات المشتركة للجماعة، وذلك بما توليه الجماعة من عناية بالتشكيلات ورموزها، وبذلك فإن العمارة تعتبر من أرقى الفنون التشكيلية ومن أهم أركان وروافد الثقافة^(٢).

(١) Hassan Fathy, *Architecture For the poor*, the American University in Cairo press, Egypt, 1989, p21.

(٢) حسن فتحي، العمارة والبيئة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١١.

== الفصل الأول ==

١/٤ - التراث وخصوصية الثقافة:

التراث :

هو المرجع والدليل والوجود المادى القائم، والشاهد الحي على خصوصية الثقافة، وحجر الزاوية فى تأكيد قوميتها ودعم حركتها واستمرارها. وهو ذلك المخزون المتميز الذى يميزه الاستمرار والثبات والذى يجمع فى أعطافه القيم الروحية والجمالية. بالإضافة إلى كونه حقيقة مادية قائمة فرضت قبولها واحترامها، لكونها تسجيلًا لثقافة المجتمع ووحدة منهجه وملامحه الإنسانية والفكرية عبر العصور، وخلال أزمان طالت أو قصرت وتباينت ملامحها.

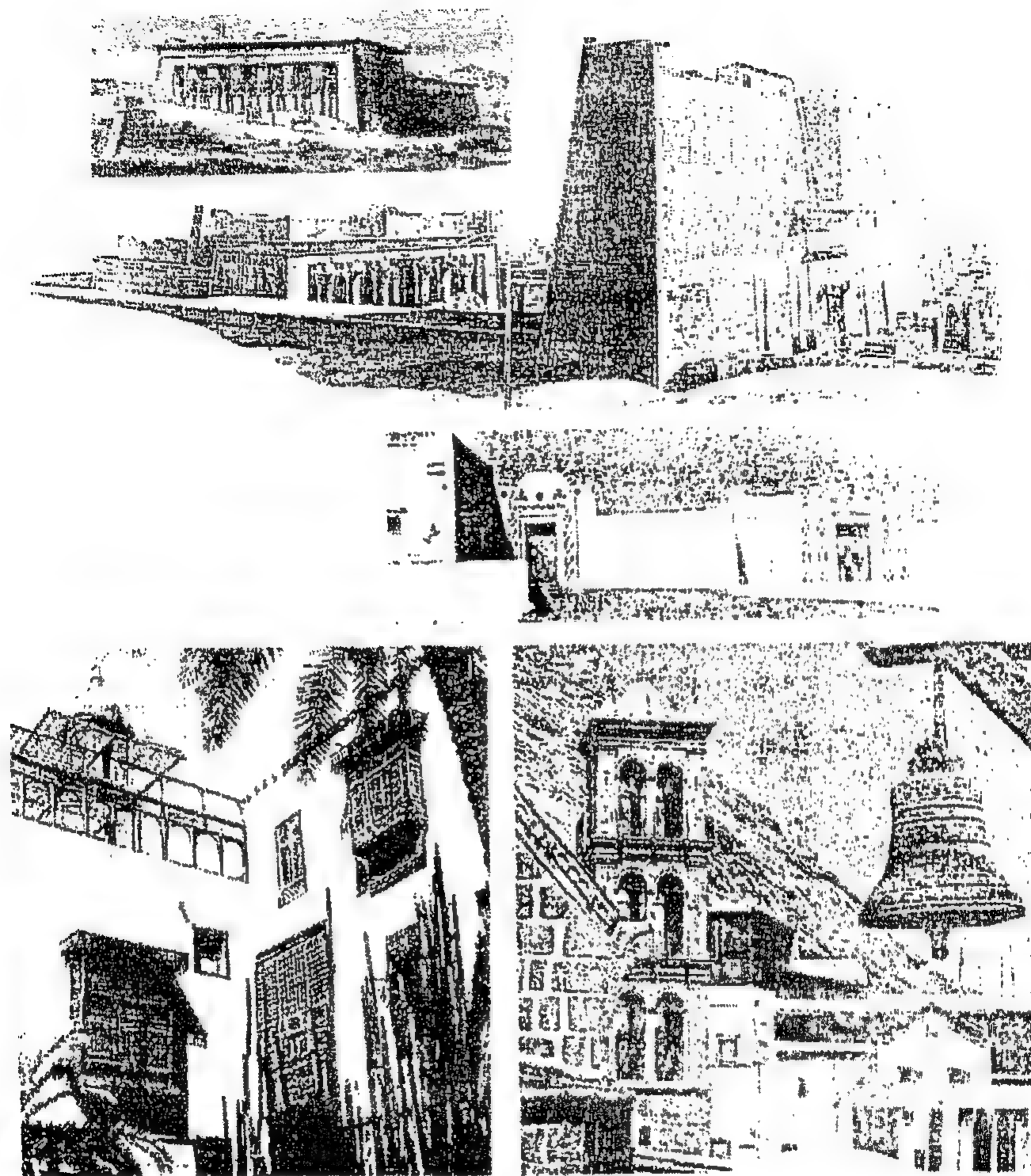
التراث المعماري والعمراني:

خير مثال لتأكيد هذا المفهوم، فهو مجموع المباني والمنشآت (العلاقات المركبة بين بعضهم البعض وبين بيئتهم ومحيطهم) التى استمرت وأثبتت أصالتها وقيمتها فى مواجهة التغيير المستمر، وتوفر لها القبول والاحترام، وأصبحت سجلاً حياً ومرجعاً بصرياً يجسد علاقات الإنسان وبيئته. وهو المخزون العمرانى المتميز، الذى يميزه الاستمرار، والثبات والذى يجمع فى أعطافه القيم الروحية والجمالية، بالإضافة إلى كونه حقيقة قائمة، وتسجيلًا لثقافة المجتمع ووحدة منهجه وملامحه الإنسانية عبر العصور^(١).

يتباين التراث المعماري بين مبان قديمة انتهت وظيفتها وبقت أسطحها وأسقفها وما تحتويه من فراغات، إلى مبان ومنشآت لازالت تؤدي وظائف وتحتوى أنشطة وتلعب دورها دون تغيير يذكر (كمسجد أو كنيسة أو قاعة درس) أو توائمت مع الجديد من الاحتياجات (كمتحف أو ملتقى ثقافى). ويشكل التراث المعماري والعمراني إحدى ركائز الطابع المعماري والعمراني لبيئة الانسان أو الهوية المادية للمجتمعات^(٢). شكل (١-١٠) ، شكل (١-١١)

(١) رفعة الجادرجي، مجلة البناء، السنة الثانية، ع ١٢، المملكة السعودية، ص ٢١.
(٢) سيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية ، مرجع سابق، ص ٤٦.

== الفصل الأول ==



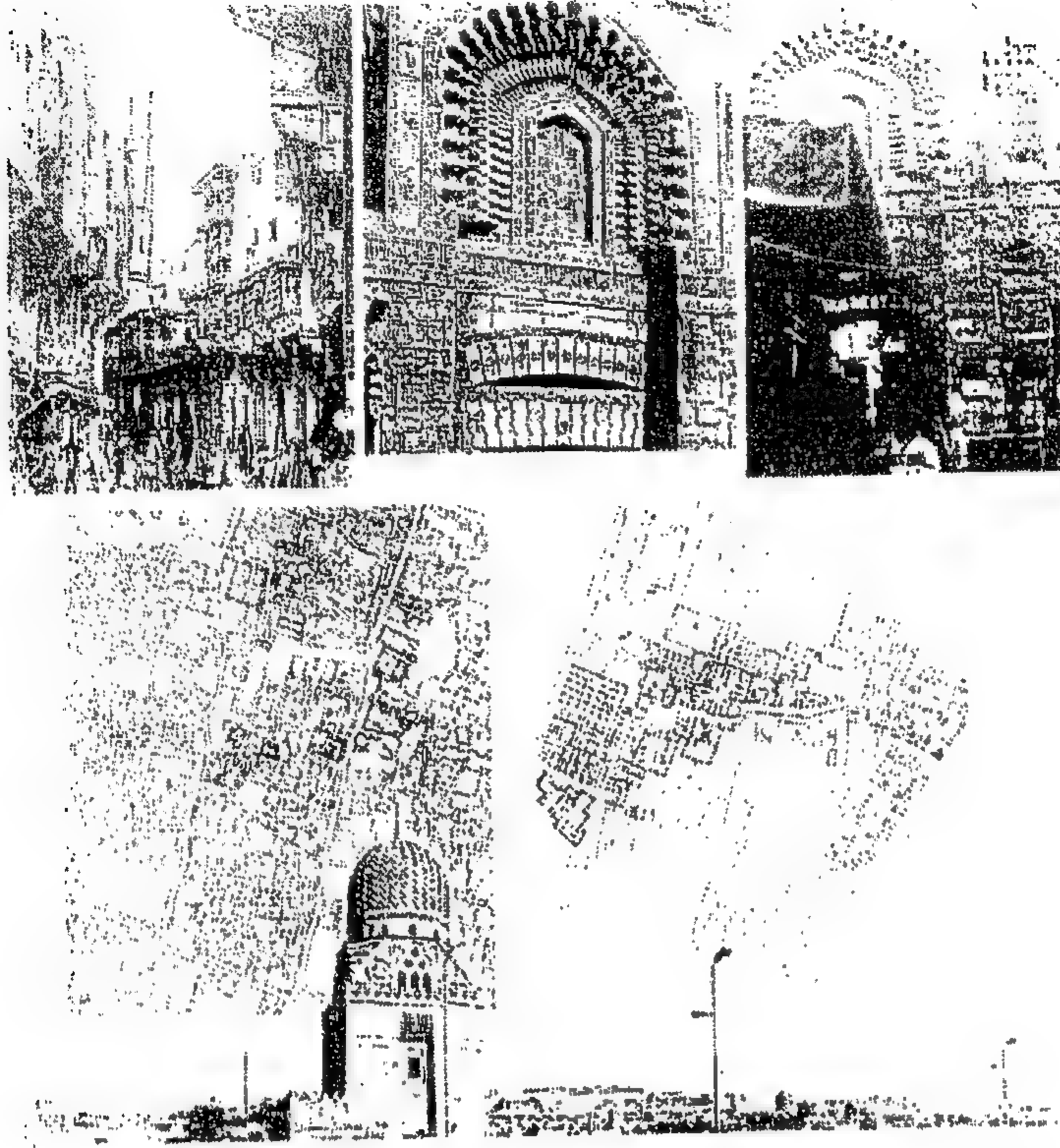
شكل (١-١٠)

التراث المعماري - نتاج مادي متميز وسجل حي للثقافات القومية والمحلية

معبد ادفو - معبد دنكرة - مساكن نوبية

دير سانت كاترين ، سيناء - فناء المتحف القبطي ، القاهرة (سيد التوني، ١٩٨٨)

== الفصل الأول ==



شكل (١-١١)

التراث المعماري والعمراني - مجموعات المباني والمنشآت والأنسجة العمرانية التي استمرت وأثبتت أصالتها وتميزها:

مدرسة الصالح أيوب، وتفصيله أسفل المئذنة - القاهرة القديمة

شارع الشرايبي (القاهرة الفاطمية) - نسيج القاهرة الفاطمية - القرافة الشرقية

(سيد التوني، ١٩٨٨)

١/٤/١ - المناطق ذات القيمة التراثية في المفهوم والأهمية

أولاً: مفهوم المناطق ذات القيمة التراثية:

تشكل المناطق ذات القيمة التراثية القلب النابض للمدينة، والذي يسجل تاريخها ولامحها عبر حقبات تاريخية وسياسية متتالية، وتتميز تلك

== الفصل الأول ==

المناطق بتجانسها واستمراريتها التي تكونت من اضافات الأجيال المتعاقبة عليها، والمناطق ذات القيمة التراثية هي المناطق الأقدم في المدينة والتي تتميز بمحتوى عمراني وثقافي واجتماعي له خصوصيته الشديدة وتفرد.

وتتعدى قيمة المناطق التراثية الوجود المادي إلى كونها تعبيراً عن جوانب روحية وفكر ورؤى مجتمعات سابقة في تعاملها مع المحيط والبيئة الطبيعية، شكلتها قوالب اجتماعية ومحددات دينية وثقافية فصاغت هذا النتاج العمراني المتميز^(١).

ثانياً: أهمية المناطق ذات القيمة التراثية :

تكمّن فيما تمثله من قيمة، وهذه القيمة قد تكون قيمة مادية عملية أو تكون قيمة معنوية تاريخية أو فنية. والقيمة التاريخية فهي أن يكون تعبيراً عن عصر معين أو حدث معين في تاريخ البشرية، وهذه القيمة لا يتوقف على حالة المبنى، إذ أن وجود المبنى في حد ذاته له قيمة ودلالة تاريخية حتى ولو كان المبنى أطلالاً متهدمة^(٢).

١/٤/٢ - التراث والطابع (الطابع العمراني):

إذا قبلنا بمفهوم التراث وأساس التعامل معه باعتباره ضرورة اجتماعية وثقافية، وأحدى ضوابط المكان والزمان ورواسم التشكيل المعماري والمادي لأمكن، كما سبقت الإشارة أن التراث يلعب دوراً فعالاً في تحديد هوية المجتمعات وطابعهم وشخصيتهم المتميزة وبالتالي في نتاجهم المادي والثقافي والحضاري.

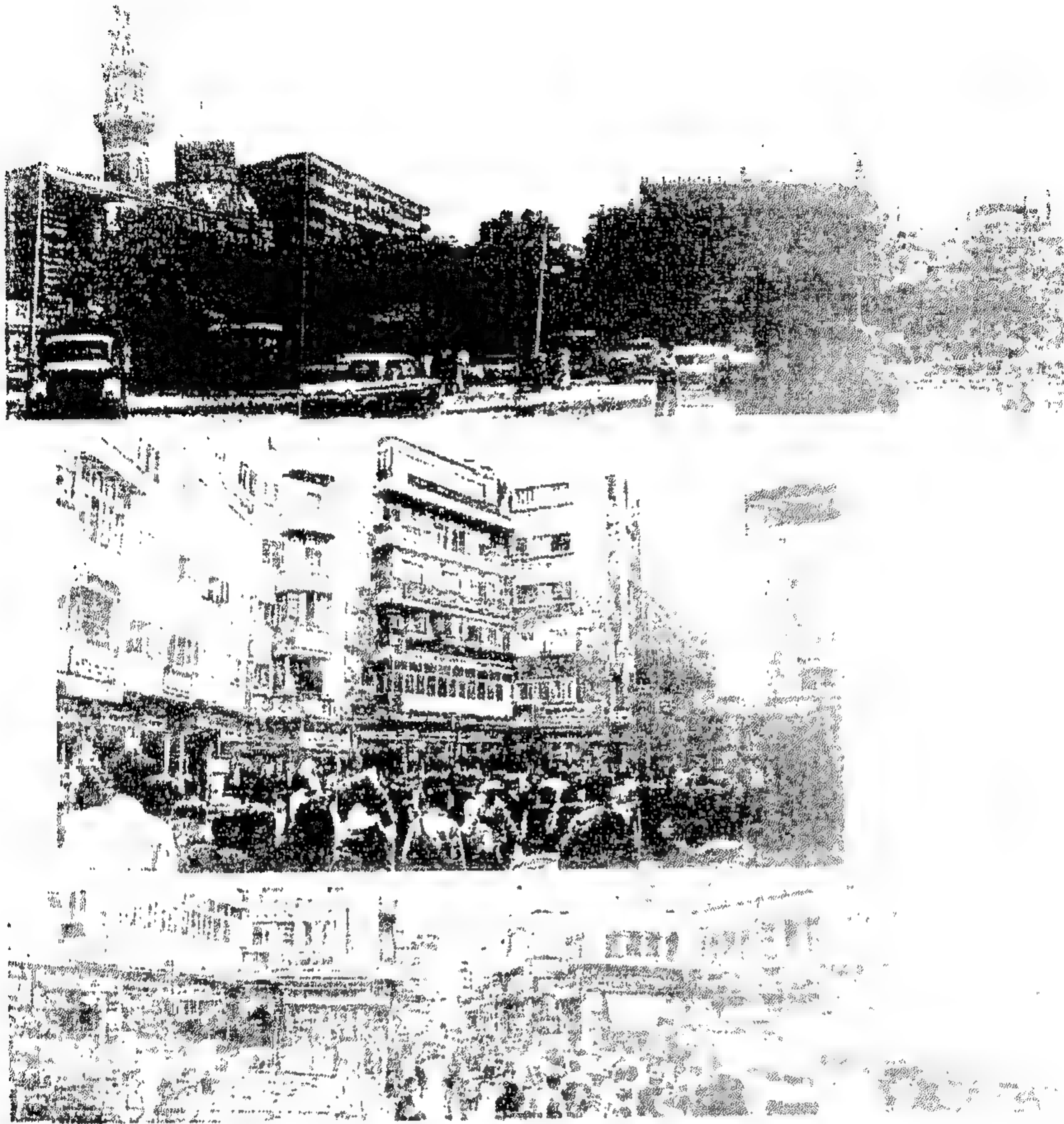
الطابع العمراني أو المعماري:

بالرغم من أن لفظة الطابع تحوي ضمناً الإشارة إلى وجود تعبير متميز ذو قيمة ليس إلا تسجيلاً مركباً لملامح الواقع الاجتماعي والثقافي وللجماعة والمكان والزمان، ولا يعني أنه بهذا قد أصبح قيمة تستوجب المحافظة والصيانة مهما كانت مثالية شكل (١-١٢).

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية ، مرجع سابق ، ص ٨٧.

(٢) سمير سيف اليزل، وسائل الحفاظ على التراث المعماري، مجلة عالم البناء، ع (٣١)، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٣٠.

== الفصل الأول ==



شكل (١-١٢)

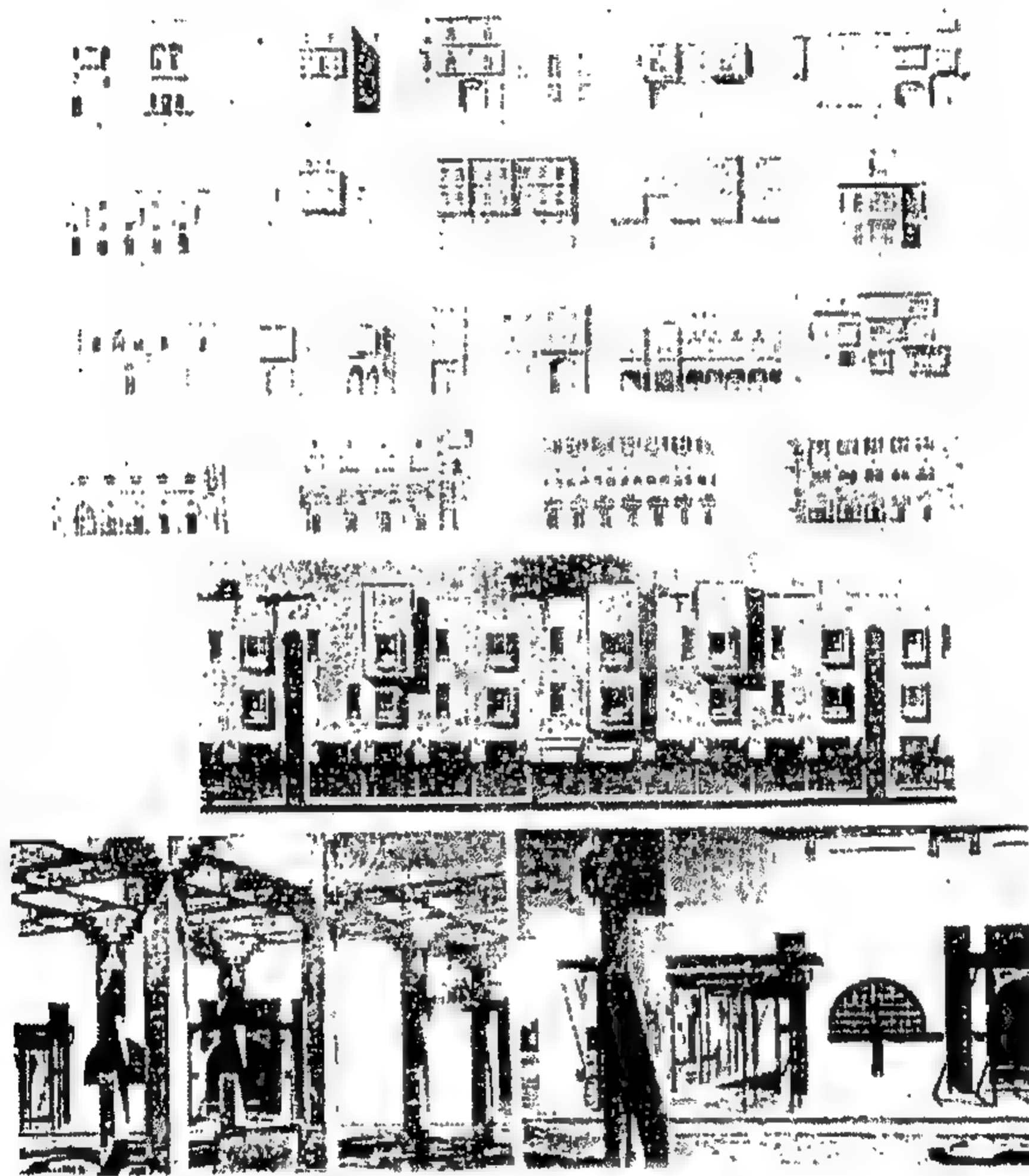
الطابع العمراني - سجل مرئي لإيجابيات وسلبيات الثقافات المحلية لإشكاليات الدول
المحدودة الموارد وملاحم عمرانها:

ميدان القلعة، القاهرة - سوق الكانتو ، شارع الموسيقى ، القاهرة الفاطمية

(سيد التوني ، ١٩٨٨)

== الفصل الأول ==

فالطابع العمراني: القائم في بلاد العالم الثالث المحدود الموارد وفي مصر، نتاج لاحتياج الثقافات الغربية الأكثر تقدماً بمعايير المال والفاعلية والكفاءة والتقنيات الأساسية والاجتماعية والقبول بمعطياتها، وتراجع الثقافات المحلية ونساجها أمام آليات هذه الثقافات وما يرتبط بها من حضارة وقيم، وتزامن هذا الاحتياج مع إشكاليات التخلف (والتي ارتبطت بتقدم الدول الغنية وتراكم فوائضها) وفي مقدمتها الانفجار السكاني والحضري والأخذ بميكانيكيات التحضر والتوطن الغربي واحتلال القواعد الاقتصادية، والنمو السرطاني للمدن وتدهور بيئتها والقبول بالمدخل الكمية لحل مشاكل البيئة والسكان والحركة دون التوقف عند أسباب المشاكل^(١). شكل (١-١٣)



شكل (١-١٣)

الطابع العمراني - نتاج مركب ومتميز العناصر والمكونات المادية والثقافية:

واجهات مصرية، وصف مصر (١٨٠٠) - واجهة فندق بمكة، سيد التونى ونسمات عبد القادر - المسجد ومظلة المدخل الرئيسي، مركز الدفرسوار السياحي، سيد التونى ونسمات عبد القادر (سيد التونى ، ١٩٨٨).

(١) سيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مرجع سابق، ص ٤٧.

الفصل الأول

١/٤/٣ - العمارة نتاج تراشي:

يرى حسن فتحي أن التراث للجماعة هو المماثل للعادة عند الفرد وفي الفن فإن التراث يحرر الفنان من القرارات غير الضرورية التي تصرف الانتباه، بحيث يمكن للفنان أن يولي جهده كله إلى القرارات الحيوية، وأنه ما إن يتم اتخاذ قرار فني، بصرف النظر عن وقت أو كيفية اتخاذه، فإنه لا يمكن أن يتخذ مرة أخرى على نحو مفيد والأفضل أن يمرر إلى مخزن العادة العام فلا يشغلنا أكثر من ذلك" وكما أن التقاليد الثقافية والبنائية التراثية التي تبلورت على شكل طراز وقواعد تم صياغتها عبر الزمن، لقواعد الأدب واللغة والبناء، هي التي تحقق التفاهم والتواصل بين أفراد الجماعة، وتوفر التوافق أو التناغم بين مختلف المباني داخل البيئة العمرانية، كما أن تلك التقاليد هي التي تحمي القيم الجمالية من الهبوط دون مستوى خاص، أما دور المعماري المعاصر، فهو العمل على استمرار قوة دفع التقاليد بما يضيفه إليها من فكره الخاص، بحيث لا تقف قبل الوصول إلى صورتها المثالية، كما أن التقاليد هي التي تحدده من الكثير من عمليات اتخاذ القرارات التي سبق الوصول إليها، وصياغة أنساق بنائية خاصة بها، غير أنه سيجد نفسه مضطرا لاتخاذ قرارات جديدة حتى لا تموت التقاليد على يديه، علما بأنه كلما تقدم الفن وارتقى تطلب الأمر من الفنان أن يبذل قدرا مضاعفا من الجهد للدفع بالتقاليد الموروثة إلى الخطوة التالية^(١).

(١) حسن فتحي، العمارة والبيئة، مرجع سابق، ص ٤١.

== الفصل الأول ==

١/٥ - الأدب:

١/٥/١ - التجربة الأدبية:

هى موقف من المواقف يثير انفعال الأديب، وهى تجربة ملهمة إذ يستطرد الأديب من هذا الموقف المثير إلى موقف آخر يتفاعل معه ويكتمل به إطار العمل الفنى، وليس من الضروري أن تكون هذه التجربة مما مضى وانتهى وانطوى، بل أنها لتقع فى الماضى كما تقع فى الحاضر والمستقبل، ولكنها تتعلق بذات الأديب ومدى انفعاله لها وقدرته على التعبير عنها تعبيراً فنياً يكسبها تلك الطلاوة التى يتسم بها الأديب فى التعبير عما يجول بخاطرهم.

التاريخ والأدب صنوان من حيث الانشاء الأدبي، فتدوين التاريخ كالكتابة الأدبية فى حاجة إلى منتهى بلاغة الكاتب التحريرية، وإذا كان للأديب أن ينفعل بالموقف التى تستثيره فتلهب خياله، وتورى قريحته، ويكون تعبيره عنها مليئاً بالحياة جياشاً بالعواطف، فإن انفعال المؤرخ بأحداث التاريخ يضيف على كتابه القصة التاريخية حيوية جديدة ينبعث منها الحياة الماضية حافلة بالحركة والنماء ولا يتأتى ذلك إلا لمن أوتى أسمى مواهب العقل والعاطفة معاً^(١).

١/٥/٢ - الموروث الشعبي:

يقدم لنا رؤية جمعية للحقيقة التاريخية، لأن الجماعة فى رؤيتها للحدث التاريخي تقفز فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان ولا تهتم سوى برسم صورة كلية حبلى بكل الرموز الاجتماعية والثقافية، كما تحرص على بلورة موقفها التاريخي إزاء الحدث، وهذه الصورة الشعبية غالباً ما تحمل وعي الجماعة بذاتها كما تحمل فى طيات أحداثها الخيالية كثيراً من المضامين التاريخية.

كذلك كانت عناصر الموروث الشعبي التى تتناول الحياة اليومية مرآة تضيئ الخبر التاريخي عن جوانب الحياة فى مصر، اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وفكرياً. وهذه القصة التى اوردناها عن القرافة مثال جيد على نوعية قصص الرعب التى كان أهل القاهرة يتداولونها حول المقابر والرهبنة التى أحاطت بالموت والقبور. وهى تذكرنا بتلك القصص المرعبة التى سمعناها كثيراً فى طفولتنا عن النداهة والعفاريت والمارد. بيد أن أهم ما تدل

(١) حسين فوزى النجار، التاريخ والسير، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ص ٥٨-٥٩.

== الفصل الأول ==

عليه هو مدى سيطرة الخيال والخرافة على حكي القصص آنذاك وهو الأمر الذى تؤكد أنه أيضا قصص ألف ليلة وليلة^(١).

الرواية:

محكمة التوثيق وأنها طبق الأصل الذى استقيت منه

القصة:

وتأتى بعد ذلك "القصة" وأصلها اللغوى أيضا يجعلها مرتبطة بتسجيل الواقع والعمل على تعقبه وهى من "قص الأثر" أى تتبعه^(٢).

١/٥/٣ - الحكاية:

١/٥/٣ - مفهوم الحكاية:

من المحاكاة والتقليد، وبرز مصطلح الحكاية فى الأدب القصصى وترحزح عن مجرد الإخبار بالواقع إلى الإيهام بحدث قديم مرت الدهور عليه، أو واقعه فى مكان بعيد عن المخبر بها ولا بأس من التوسل بالخيال لبلوغ التأثير المنشود^(٣).

١/٥/٣ - السير - الحكاية الشعبية:

أنها أكثر "تاريخية" من الأساطير بطبيعة الحال إذا أنها أقرب لأن تكون رؤية وجدانية شعبية للتاريخ وأحداثه وأبطاله. ومن ناحية أخرى لا ينتمى فن الحكاية إلى عصر بعينه وإنما هو نتاج تاريخى مستمر فى إطار فنى تلقائى ذلك أن حافز الإنسان لرواية القصص وحاجته لسماع تلك القصص جعلت من الحكاية الرفيق الطبيعى للإنسان عبر تاريخ الحضارة فالحكاية الشعبية قادرة باستمرار على موازنة نفسها مع أى مناخ محلي واجتماعي^(٤).

أن مصطلح الحكاية الشعبية جديد، لا بالقياس إلى الأدب العربى

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧، ص ٩٦-٤٣.

(٢) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧، ص ١٥.

(٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص ١٤.

(٤) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٤٠.

== الفصل الأول ==

وحده، ولكن بالقىاس إلى الآداب العالمية أيضا، ذلك لأن وصف السير القصصى بالشعبية إنما كان استجابة مباشرة للاحساس بالحاجة إلى ضرب من التمييز بين إطار قصصى أبى وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف، والحكاية الشعبية بهذا المفهوم تستوعب أنماطا وأنواعا متفاوتة وتستهدف وظائف متنوعة وهى عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها باعتراف العلماء المتخصصين فى المآثورات الشعبية، الدقة والتحديد^(١).

١/٥/٤ - الأسطورة:

وهى عند الإنسان البدائى عقيدة لها طقوسها فإذا ما تعرض المجتمع، الذى تتفاعل معه الأسطورة، لعوامل التغير تطورت الأسطورة بتطوره، وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتتفرط عقدها، وتتحدرد إلى سفح الكيان الاجتماعى أو ترسب فى اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة ثانوية أو ضرب من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة وشعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول إلى محاور رئيسية تعاد صياغتها فى حكايات شعبية.

ولعل الجسر الذى يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملامح التى تحكى وقائع الأبطال فى توحيد عناصر المجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الأعداء أو اقتحام العدو العديد من الأهوال والعقبات.

وهناك نقش هام فى معبد دندرة يورد قائمة بأجزاء جسم اوزيريس التى غيبت فى التراب باعتبارها ذخائر مقدسة فى الهياكل والمعابد المختلفة^(٢).

أسطورة اوزيريس : هى أشهر أساطير مصر القديمة فإنها وأن أصبحت الآن تروى فى إطار قصصى إلا أنها كانت فى وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد الموت ارتباطها بالغرس والحصاد وهى تفسر كثيرا من الظواهر الكونية والطبيعة والانسانية^(٣).

وإذا كان البعض يصف الأسطورة بأنها "العلم البدائى" فانه ينبغى

(١) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص ٢٨، ٣٢.

(٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص ٢٩.

== الفصل الأول ==

علينا أن نؤكد من جديد أن المعرفة التاريخية قد نشأت من ضلع الأسطورة.
الأسطورة عجزت عن توضيح البعد الزمني والبعد المكاني في تجربة الإنسان التاريخية

علاقة الأسطورة بالمكان: هي نفسها علاقة البناء الفني برموزه إذ إن المكان رمز من الرموز التي تحملها الأسطورة وليس مسرحاً حقيقياً لأحداث هذه الأسطورة، لأن أحداثها تدور خارج حدود الزمان والمكان^(١).

والأسطورة في شكلها العام قصة تروى على أنها حدثت بالفعل في عصر سابق لكي تفسر الميراث الكوني والخرافي لشعب ما، وتتناول آلهته، وأبطاله واتجاهاته الثقافية، ومعتقداته الدينية... وما إلى ذلك أي أن الأسطورة تفسر الأمور اعتماداً على "علوم ما قبل عصر العالم" وهكذا تتحدث الأساطير عن خلق الإنسان والحيوان والمعالم الأرضية، كما تحاول تفسير الخصائص التي تميز حيواناً ما، ولماذا وكيف نشأت هذه الظاهرة الطبيعية أو تلك، كما أن الأسطورة تفسر لنا سبب وكيفية بداية الطقوس والشعائر والاحتفالات التي يمارسها الناس في المجتمع، ولماذا تستمر باختصار تناول الأساطير كل الأصول في حياة الإنسان والكون من حوله. لقد لجأ الإنسان إلى الأسطورة عند ما كان العقل البشري ما يزال في طور طفولته الأولى ولم يكن لديه من المعرفة العلمية ما يساعده على كشف غياهب الكون من حوله، ومن ثم كانت الأسطورة ملاذاً ومعيناً^(٢).

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ١٦-١٧.

(٢) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٣٦-٣٧.

الفصل الأول

٥/٥/١ المفاهيم الحاكمة :

اتجاه المفاهيم الفكرية الحاكمة: *Paradigms Approach*

هذا الاتجاه هو الذى يفسر التاريخ فى ضوء المفاهيم الحاكمة (*paradigms*)، وهو عبارة عن نموذج منظم و متكامل من التطورات الدينامية الصريحة أو الضمنية و يحدد ما هو مرغوب فيه اجتماعيا ويؤثر فى اختيار الطرق والأساليب و الأهداف الخاصة بالفعل فى مجتمع ما، وتتجسد مظاهره فى اتجاهات الأفراد والجماعات، وأنماطهم السلوكية ومعتقداتهم ومعاييرهم^(١).

ويكون التحول فى التاريخ و أحداثه هو تحول فى المفاهيم الحاكمة من حيث سلسلة من الأحداث المتتابعة من وجود عدم رضاء واضح بالأشياء على حالها، ثم خلق رؤى جديدة وواضحة للهدف، او يتغير الهدف نفسه. وبعد ذلك تحدث تغيرات فى الاستراتيجيات و المنهجيات للوصول الى الهدف الجديد^(٢).

أو يحدث التحول عن طريق التعرض الى صدمة حضارية جديدة عما فيه المجتمع. قد تكون عقيدة جديدة او اكتشافات علمية حديثة وهنا تحدث الصراع بين العناصر الحديثة و العناصر التقليدية الموروثة لتكون منهجيات واستراتيجيات جديدة للوصول الى الهدف الجديد.

التغيرات فى المفاهيم الحاكمة و فى الفكر تكون ذا صوت خافت ولكنها هى التى تحرك النفوس، و على مدار الزمن القصير أو الطويل تتور بعد ذلك الهتافات و الحركات والثورات فى دنيا السياسة والاجتماع والأحداث التاريخية المعروفة^(٣).

كلمة مفهوم حاكم- (*paradigms*) - تاتى من الكلمة اليونانية (*Paradigma*) - وهى بمعنى تتسق، خريطة، وسيلة للفهم و الإدراك وتستعمل هذه الكلمة حالياً بمعنى قوانين، معايير، قواعد و نظريات، (*Set of*)

(١) كمال التابعى، القيم والتنمية الريفية، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

(٢) *coate, L.E. etal, organization paradigm shifts, national association of college and university business offices, washing ton, d.c, 1996, pl.*

(٣) زكى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٥٥.

== الفصل الأول ==

الأنظمة العامة فهي توضح كيف ندرك و نرى العالم من حولنا، و ليس المقصود هو الفهم و الإدراك (أى هو نظرية، توضيح، نموذج لشيء آخر) ^(١) و فى

المفاهيم الحاكمة هى مصدر سلوكنا و أفعالنا و ادراكنا، و تأتى قوة هذه المفاهيم الحاكمة من انها تؤخذ فى أغلب الأحيان على انها شيء مسلم به، حتى اننا قد لا نستطيع التصرف بمنأى عن هذه النماذج فهي تؤثر بشدة على تعاملاتنا و تفاعلاتنا مع الأشخاص الآخرين ^(٢).

تعريف المفهوم الحاكم :

١- هى فئة معينة من الأفكار تكمن وراء الفكر الصورى و تعد شرطاً لها، و هذه الأفكار و الافتراضات السابقة يمتصها الناس على نحو مشابه لامتصاص النبات بقوة الأرتشاح الغشائى من بيناتهم العقلية بالتى غالباً لا يكونوا على دراية كاملة بها و نادراً ما ينكرونها لأنهم يسلمون بها تسليماً و يصف البروفيسور "كومفورد" هذا الفكر الممثل للبنية الأساسية للفكر بأنه الفلسفة الغير مدونة ^(٣).

٢- هو ايضا اطار مرجعى يوجه الفكر و الممارسة، النظرية و التطبيق، لمجتمع *Conceptual frame of referen ces whichir spires and directs all the thought processes and activities of* ^(٤) .agiven community.

٣- هو تلك النظريات المعتمدة كنموذج لدى مجتمع من الباحثين فى عصر بذاته ^(٥).

٤- هو انجازات علمية معروفة عالمياً و هى لبعض الوقت تمد المشاكل

(١) coate, L.E. etal, organization paradigm shift,preuious reference.

(٢) Stephen, C.R, The Seven habits of highly effective people.

(٣) Stephen, C.R, The Seven habits of highly effective people.

(٤) فراتكلين باومر، الفكر الأوروبى الحديث، القرن السابع عشر، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب

(٥) Helmy, s. paradigmsin Archutecture, AlAzhar Engineering third international confen ce Cairo, December 1993.

(٦) توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقى جلال، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٦٨، الكويت، ديسمبر ١٩٩٢.

== الفصل الأول ==

النموذجية بالحلول لمجتمع معين من الممارسين^(١).

٥- عبارة عن نموذج منظم و متكامل من التصورات و المفاهيم الدينامية الصريحة أو الضمنية يحدد ما هو مرغوب فيه اجتماعيا و يؤثر في اختيار الأساليب و الأهداف الخاصة بالفعل في مجتمع ما^(٢).

مكونات المفهوم الحاكم :

اي مفهوم حاكم يتكون من ثلاثة مركبات رئيسية :
الأسطورة، الدين، الفكر البشرى^(٣).

الأسطورة: هي قصص تراثية حدثت في الزمن الغابر دائما ما تقرر بقوى خرافية و مصدر الأسطورة غير معروف، و لكنها تتحكم في أفعال المجتمع و طريقة التفكير و التصرف و هي ليست مجرد حكاية تحكى بل هي واقع معاش.

الدين : هو احد مكونات النماذج الإرشادية و نضيف على انه منزل من الله او موضوع من الإنسان، الأديان لها نفس تأثير الأساطير على الأشخاص والمجتمع^(٤).

الأساطير عاشت طويلا حتى ظهرت الأديان السماوية فبدأت تتلاشى و حل محلها النظام الدينى. و الأديان تفسر الظواهر التى سبق و ان فسرتها الأساطير و لكن بمنطق و بمفهوم مختلف^(٥).

الفكر البشرى : ideology :

هى أول ما ترمز اليه هو مجموعة الأفكار، ويقول (كومفورد): "ان هناك فى نمو الأيديولوجيات نمو للإنعكاس الحقيقى فى أفكار الإنسان"، والأيديولوجيات يجب ان تكون واقعية و منطقية و يقبلها العقل ومن هنا يجىء كمال المفاهيم الحاكمة و مقدرتها على حل المشاكل فى المجتمع الموجودة به

(١) Coate, E, etal, organization paradigm.

(٢) كمال التابعى، القيم والتنمية الريفية، مرجع سابق.

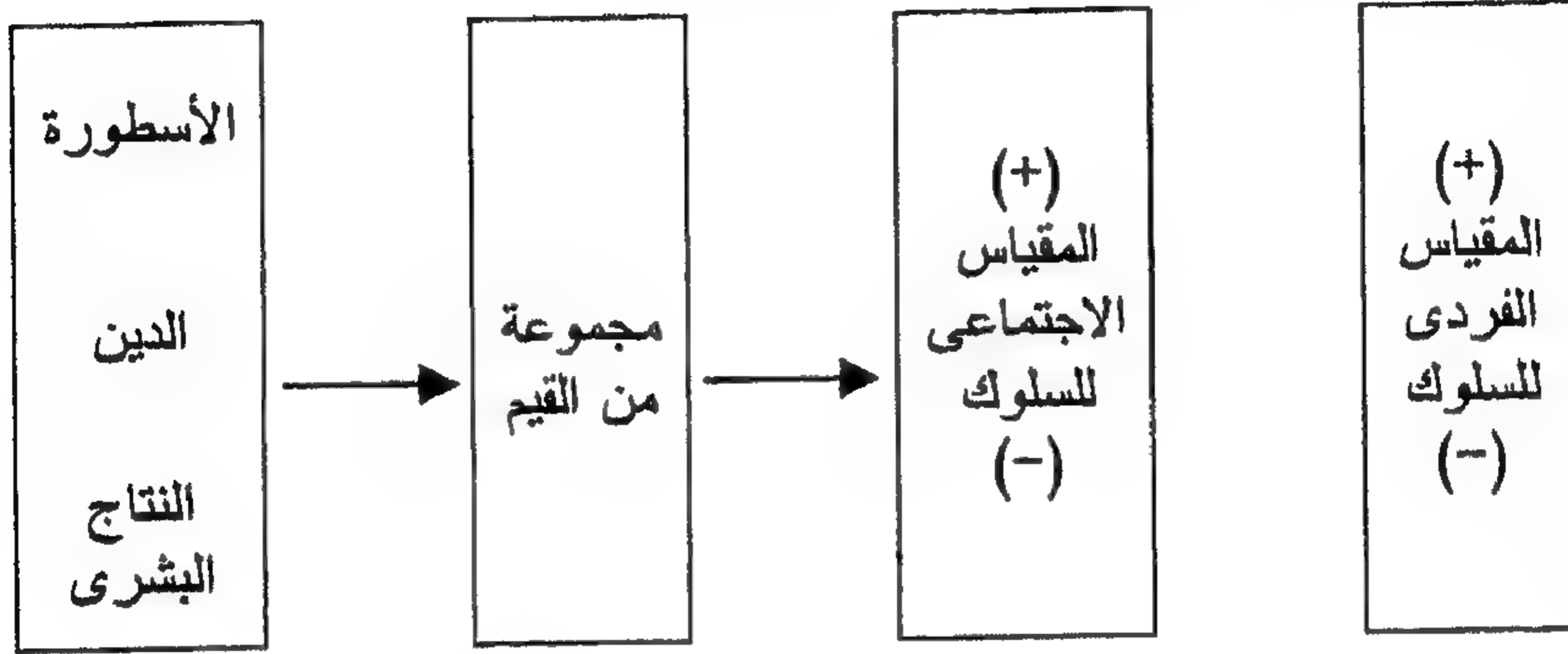
(٣) Boghdady, M, changing ideals in Architectore, Al Azhar enginecring third international gnference, Cairo, Decemmmber 1993.

(٤) Boghdady, m, changing ideal in Architecture, previous reference.

(٥) Boghdady, m, changing ideal in Architecture, previous reference

== الفصل الأول ==

فهى لابد ان تكون أقدر من المفاهيم الأخرى المنافس لها على حل تلك المشاكل شكل (١-١٤) يوضح الشكل ترتيب مكونات المفهوم الحاكم بطريقة معينة والذي يؤدي إلى صياغة مجموعة من القيم وهدفها هو تحقيق أفضل شئ للمجتمع والذي بدوره تؤثر على المقياس الفردى والاجتماعى للسلوك فهو يتيح بعض الافعال ويحرم البعض الآخر.



شكل (١-١٤)

المفاهيم الحاكمة ومكوناتها (Mostafa Baghdady)

طبيعة المفاهيم الحاكمة :

المفاهيم الحاكمة غير قياسية، وهى ليست نتيجة منطقية أو تجريبية للنظريات السابقة كما ان حقائقها نسبية. و فى كل فترة او مع كل ثورة علمية تكون السيادة لمفهوم حاكم له الغلبة^(١).

تحول المفاهيم الحاكمة :

ثورة الفكر بصوتها الخافت الهادىء هى التى تحرك النفوس على مدى الزمن القصير أو الطويل - لتثور بعد ذلك الهتافات و القعقة و الهزيمة فى دنيا السياسة و الاجتماع^(٢).

ويقول توماس كون عن ظاهرة تحول المفاهيم الحاكمة:

"يحدث أحيانا ان احدى المشكلات العادية - و التى ينبغى حلها وفق القواعد و التدابير المعروفة - تقاوم الهجمات المتكررة من جانب اقدر اعضاء الجماعة المنوط بهم تحديها، و يحدث فى مناسبات أخرى ان احدى التجهيزات المعدة خصيصا للوفاء باغراض

(١) توماس كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص ١٢.

(٢) زكى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، مرجع سابق، ص ١٨٥.

== الفصل الأول ==

البحث العادى ان تحقق فى تحقيق النتائج المرجوة منها كاشفة عن شذوذ لا يجدى معه اى جهد مرتقب من جانب الباحثين المتخصصين، على هذا النحو يشذ العلم القياسى و يخرج عن الطريق و عندما يحدث ذلك، اى عندما يتعذر على اهل العلم اغفال مظاهر الشذوذ لفترة اطول من ذلك و قد باتت تنذر بهدم التقليد الراسخ للممارسة العملية - هنا تبدأ البحوث غير المألوفة و التى تهدي اهل العلم فى آخر المطاف الى مجموعة جديدة من المعتقدات، اى الى اساس جديد لممارسة العلم فى التطبيق العملى، و هذه السلسلة من الأحداث الخارجة عن المألوف و التى تقع خلالها تلك النقلة المتمثلة فى تعديل الأمتاعات لدى اهل التخصص هى الأحداث التى توصف بانها ثورات علمية. انها ثورات تزلزل و تهدم التقليد^(١).

المفاهيم الحاكمة و تأثيرها على النتاج البنائى :

النشاط المعمارى يمكن ان يتأثر بالمفهوم الحاكم عن طريق تبنى بعض المبادئ الخاصة بالمفهوم الحاكم. اى انه لابد من وجود مبادئ معمارية مكافئة لمبادئ المفهوم الحاكم و ان التغيرات التاريخية فى العمارة من الممكن رؤيتها ايضا فى صورة تغيرات و تحولات من مفهوم حاكم الى مفهوم حاكم آخر. هذا الأطار الفكرى له تأثير هام و كير على عملية التصميم المعمارى و عملية الممارسة المعمارية، و ايضا على تقبل او رفض العمارة، فكل من المصمم و المشكلة يرثوا مجموعة من المبادئ و النظريات و القيم التى يطورها المعماريون فى مجتمعهم المغلق و التى تميزهم عن اى مجتمع آخر و على هذا فالمفهوم الحاكم المعمارى هو اطار فكرى مرجعى، و مزود بتدريب معمارى عملى و حقيقى تبعا لهذه المبادئ و النظريات و المشكلات و التطبيقات، و منها تنشأ او تتبع اتجاهات و عادات خاصة و متلائمة و متماسكة للتصميم المعمارى و الممارسة المعمارية^(٢).

(١) توماس كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٢) Helmy, s., paradigms in Architecture.

== الفصل الأول ==

٦/١ - علاقة الإنسان والمكان:

١/٦/١ - مفهوم المكان:

لا يقتصر مفهوم المكان على ذلك الحيز الجغرافى ذي الملامح المادية الطبيعية من تضاريس وخصائص بيئية، وإنما يتعدى مفهوم المكان هذه الأبعاد المادية إلى ما يمكن أن نطلق عليه شخصية المكان أو روح المكان أو عبقرية المكان، وهى مفاهيم تتعدى وصف المكان إلى فلسفة المكان وخصائصه غير المادية، التى تجعل لهذا المكان خصوصية وتفرد عن أى مكان آخر^(١).

٢/٦/١ - نتائج ومخرجات علاقة الإنسان بالمكان:

تعتبر الحياة بكافة صورها ولامحها هى ناتج علاقة الإنسان بالمكان وذلك لأن تلك العلاقة بين الإنسان والمكان ينتج عنها مجموعة من الأطر والهيكل التى تنتظم خلالها شئون الحياة كافة، فنجد ان المجتمع والثقافة والاقتصاد والسياسة والعمران وغيرها من الجوانب المنظمة للحياة هى ناتج وجود الإنسان أو جماعة من الناس فى مكان ما يجعل خصائص معينة.

ومثال ذلك نجد ان المجتمع هو الإطار الذى ينتظم خلاله جماعة من الناس فى مكان ما بمجموعة من العلاقات والثقافة هى الإطار الحاكم لهذه الجماعة والعمران هو الإطار المادى الذى يحتوى تلك الجماعة من الناس، أى أن جميع العلاقات التى تشكل جوانب الحياة تنتظم من خلال علاقة الإنسان بالمكان^(٢).

١/٢/٦/١ - مفهوم المجتمع Society

هو كيان تنظيمي يشمل مجموعة من الأفراد تحكمهم مجموعة من العلاقات والأطر التنظيمية أو الاختلاف بين المجتمعات ما هو إلا اختلاف فى تلك الأطر والروابط الاجتماعية. أما علماء الاجتماع مثل (ماكيفروبج) فيعرفون المجتمع على أنه "نسق مكون من العرف والسلطة وشتى وجوه ضبط السلوك الإنسانى والحريات، فهو نسيج العلاقات الاجتماعية وأخص

(١) جمال حمدان، شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان، الجزء الأول، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦.

(٢) رعد مفيد حمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ١٩٩٦، ص ٧.

== الفصل الأول ==

صفاته أنه متميز ومتغير"^(١)، أى أن المجتمع هو إطار من القيود التنظيمية التى تجمع جماعة من الناس وتحدد نوعية العلاقة والمعاملات فيما بينهم.

٢/٢/٦/١ - المجتمع المحلي Community

هو جماعة من الاشخاص يقوم بينهم تفاعل اجتماعى تحدد منطقة جغرافية معينة كما يربطهم بعضهم ببعض روابط ذات تنظيم محدد^(٢) وخصائصه هى.

١- وجود حيز مكانى محدد (اقليم معين).

٢- جماعات تسكن هذا الاقليم.

٣- التفاعل بين هذه الجماعات واشباع أغلب حاجات الانسان.

٤- الشعور بالانتماء للجماعة والارض.

٥- وجود روابط من العادات والتقاليد والأعراف لتنظيم العلاقة بين أفراد الجماعات (روابط ثقافية).

٣/٢/٦/١ - عناصر تشكيل البيئة الاجتماعية:

هى عناصر تحدد التمايز والاختلاف بين البيئات الاجتماعية وهى:

١- الخصائص الديموجرافية.

٢- الطبقات الاجتماعية.

٣- وضع المرأة.

٤- التعليم.

٣/٦/١ - مفهوم التغير:

١/٣/٦/١ - التغير الثقافى:

هو التعديلات التى تشهدا الثقافة خلال الزمن ويعبر عن أى تغير

(١) غريب محمد سيد، وآخرون، مجتمع القرية- دراسات وبحوث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧، ص ٤٥.

(٢) محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٧٣.

== الفصل الأول ==

يطرأ على أى جانب من جوانب الثقافة المادية وغير المادية سواء عن طريق الإضافة أو الحذف أو تعديل السمات أو المركبات الثقافية^(١).

ثانيا: تغير علاقة الإنسان بالمكان كسبب فى إحداث تغيرات ثقافية:

ينشأ عن تغير علاقة الانسان بالمكان مجموعة من التغيرات الثقافية، وذلك لأن الملامح الثقافية للإنسان تكون على صلة وثيقة بالبيئة التى يعيش فيها الانسان، وعندما ينتقل الانسان من مكان إلى آخر وخاصة من الريف إلى المدينة، فإن الاختلاف الجذرى بين البيئتين ينتج عنه ضرورة تغير الملامح الثقافية للإنسان لتتلاءم مع البيئة الجديدة التى انتقل إليها^(٢).

١/٦/٣ - ٢ - التغير الاجتماعي:

أولاً: مفهوم التغير الاجتماعي:

هو كل تحول يقع في مجتمع من المجتمعات، وكل تغير يصيب الأنظمة الاجتماعية أو القيم أو المعايير السائدة أو أنماط السلوك ويؤثر على العلاقات القائمة بين أفرادها، أى ان التغير الاجتماعي هو التغير فى قيم وضوابط المجتمع أو هياكله ومكوناته بما يؤثر على نوعية الروابط الاجتماعية بين أفراد المجتمع^(٣).

ثانيا: تغير علاقة الإنسان بالمكان كسبب فى أحداث تغيرات اجتماعية:

تعد الهجرة من أهم مظاهر تغير علاقة الإنسان بالمكان، ويحدث فيها انتقال للإنسان من منطقة إلى أخرى، وقد تتم الهجرة بإرادة الفرد أو لظروف قهرية، وينشأ عن الهجرة حدوث مجموعة من التغيرات الاجتماعية العديدة، وهذا على مستوى الفرد المهاجر وعلى مستوى منطقة استقبال الهجرة^(٤).

١/٦/٣ - ٣ - مفهوم التغير العمراني:

هو تعبير وصفى للعمران مع الزمن، ويحدث هذا التغير نتيجة محاولة العمران للتوافق مع التغيرات الحادثة فى البيئة المحيطة لتلبية

(١) محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٢) رغد مفيد محمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٣) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(٤) رغد مفيد محمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٣٧.

== الفصل الأول ==

احتياجات المستعملين، ويشمل التغير العمراني مكونات العمران كلها ولكن بدرجات متفاوتة، ويمكن تناوله من عدة مستويات، فالتغير العمراني قد يحدث على مستوى الوحدة السكنية أو المبنى أو مجموعة المباني أو التشكيل العمراني للمنطقة^(١).

(١) عبد الباقي إبراهيم، المعماريون العرب - حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٢٢.

الفصل الأول

٧/١ - العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران:

١/٧/١ - العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع:

هى علاقة حتمية فلا توجد ثقافة بدون مجتمع كما لا يوجد مجتمع بدون أفراد يحملون ملامح ثقافية خاصة^(١) وهذه العلاقة تبادلية، بمعنى أن الثقافة تؤثر فى المجتمع وتتأثر به فى نفس الوقت، فالثقافة هى التى تحدد رواسم العلاقات فى المجتمع وهى التى تشكل الإطار الحاكم للسلوك وكما أن المجتمع هو الوعاء الذى تكتسب الثقافة من خلاله، وقد عبر *R. Firth* عن العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع بقوله إذا اعتبرنا أن المجتمع هو مجموعة منظمة من الأفراد يتعايشون بطريقة حياتية معينة، فإن الثقافة تصبح بذلك الطريقة الحياتية المعينة، وإذا اعتبرنا أن المجتمع هو مجموعة منظمة من الأفراد يتعايشون بطريقة حياتية معين، فإن الثقافة تصبح بذلك الطريقة الحياتية المعينة، وإذا اعتبرنا أن المجتمع مجموعة من العلاقات الاجتماعية، فإن الثقافة تكون محصلة تلك العلاقات^(٢).

ومما سبق نجد أن الثقافة والمجتمع تربطهم علاقة تلازمية، فلكل مجتمع ثقافته الخاصة المتفردة، والأنماط المختلفة من المجتمعات تحكمها ثقافات مختلفة، فمثلا المجتمع البدوى أو الريفي تختلف فيه الثقافة الحاكمة عن تلك فى المجتمع الحضري أو مجتمع المدينة، وهكذا فالثقافة صفة لها خصوصيتها التى ترتبط بمجتمع معين.

٢/٧/١ - العلاقة التبادلية بين المجتمع والعمران:

البيئة الاجتماعية: هى بيئة تحددها الأنشطة والعلاقات بين المجموعات الإنسانية (أى أنها بيئة غير مادية)

البيئة العمرانية: تتحدد بالحوائط والأسقف لتكون الفراغات والكتل (وهى بذلك بيئة مادية).

والعلاقة بين العمران والمجتمع هى علاقة بين هاتين البيئتين، فالعمران هو الإطار المادي الذى يحتوى الأنشطة والعلاقات الاجتماعية ويسمح لها بالنمو والتبلور والتى تنعكس بدورها فيؤثر على العمران.

ويبادل كل من المجتمع والعمران التأثير والتأثر، ويمكن تناول العلاقة

(١) محمد حسن غامرى، ثقافة الفقر، المركز العربي للنشر، الإسكندرية، ١٩٨٠، ص ٢٨.

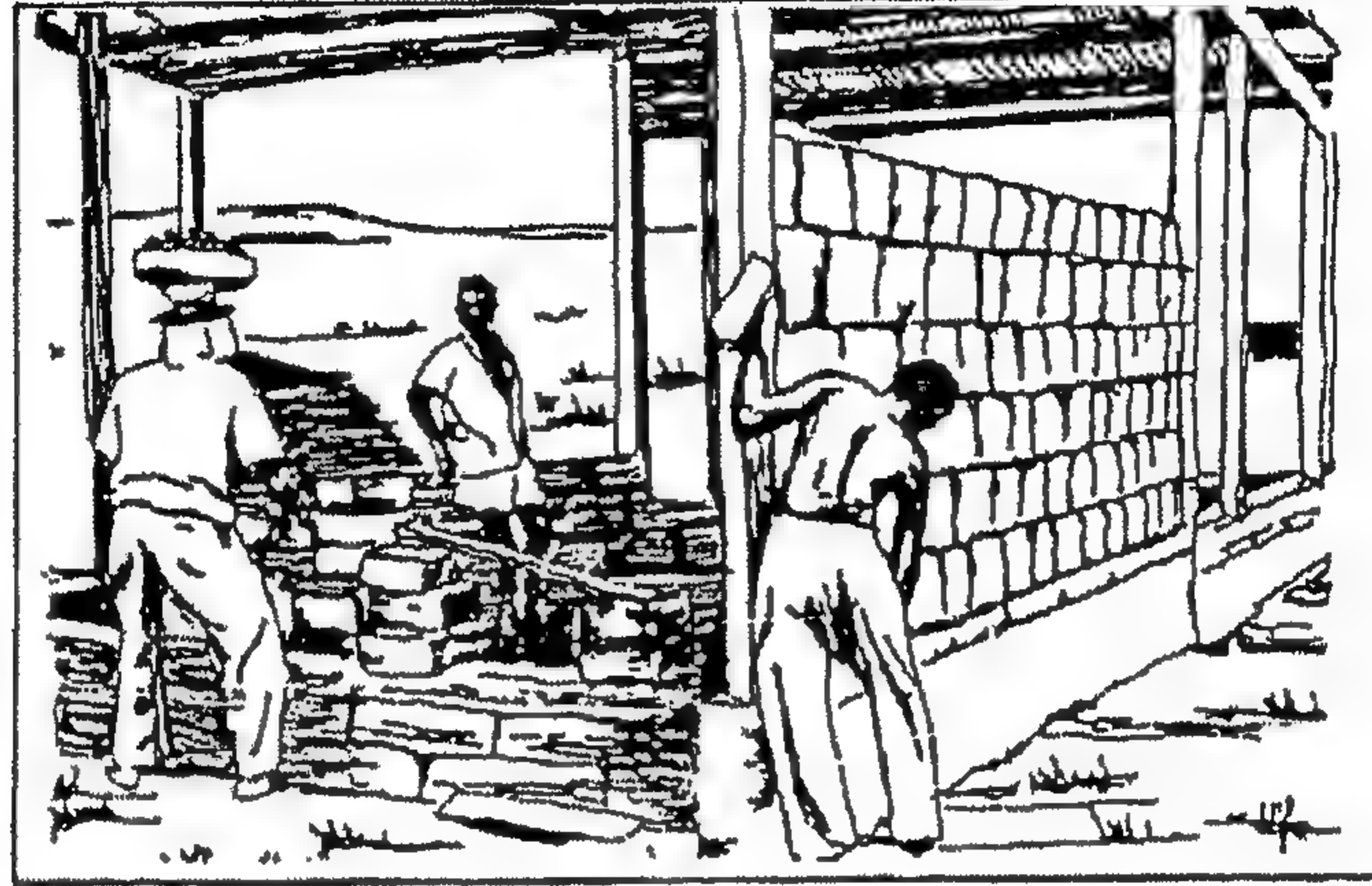
(٢) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ٧١.

== الفصل الأول ==

التبادلية بين المجتمع والعمران من خلال دراسة اتجاهين ويمكن أن يكون العمران أداة فاعلية لتنمية المجتمع من خلالهما: وهما: ^(١)

١- العمران كأداة لتنمية المجتمع.

أ- مرحلة البناء والتشييد شكل (١-١٥).



شكل (١-١٥)

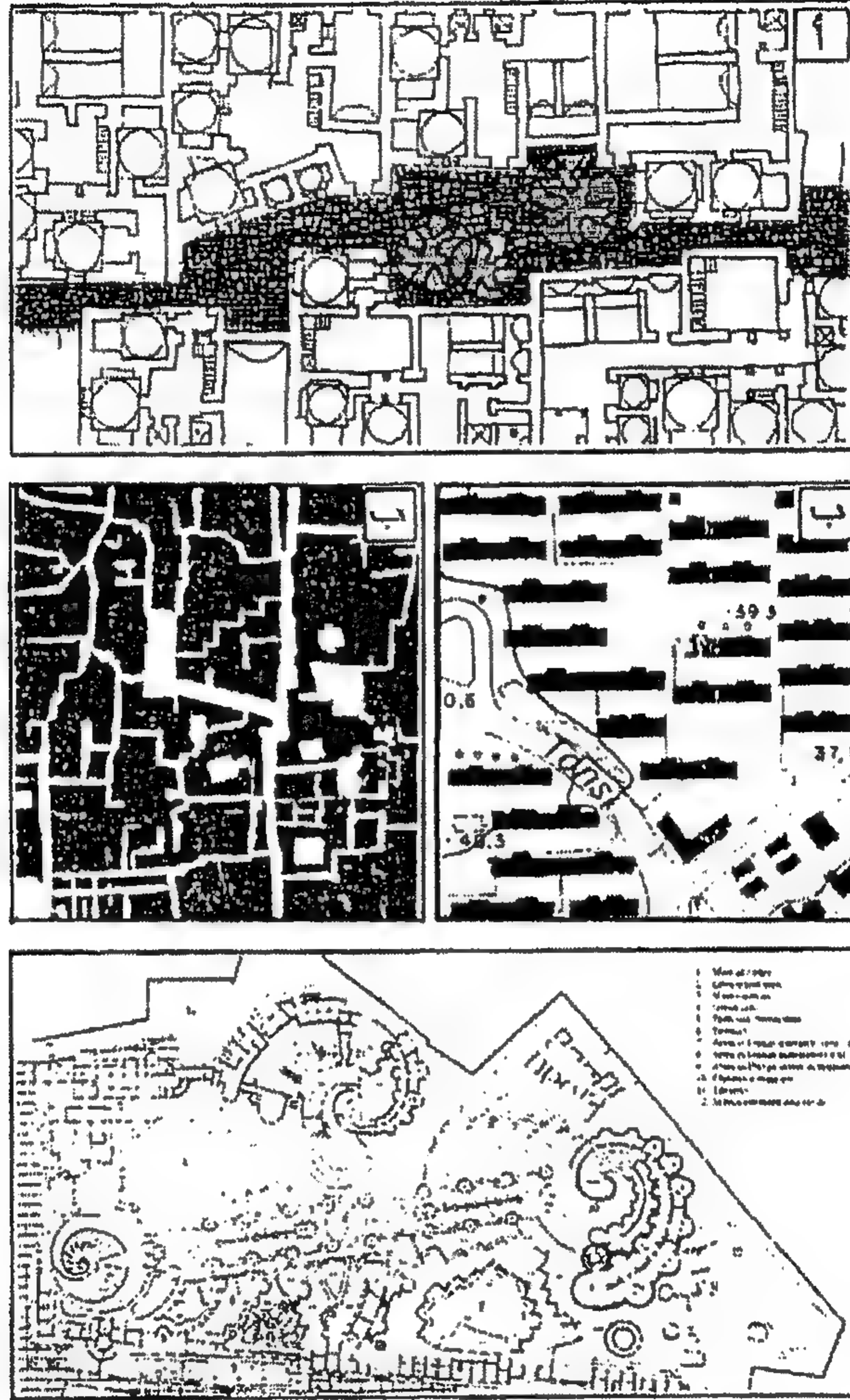
مشاركة المستعمل في مرحلة البناء

وتخلق روابط اجتماعية بين المستعملين بالإضافة إلى تحقيق الإنتماء إلى البيئة العمرانية (شاهدان شبكة، رسالة ماجستير، ١٩٨٤)

(١) عبد الباقي إبراهيم، المعماريون العرب - حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٦٣.

الفصل الأول =

ب- مرحلة الاستعمال. شكل (١-١٦) أ ، ب ، ج



شكل (١-١٦) أ ، ب ، ج

نماذج الفراغات العمرانية

أ- نموذج الفراغات السكنية في القرنه الجديدة وتكون مجالا خصبا لعلاقات اجتماعية قوية بين الجيران (عبد الباقي إبراهيم ، ١٩٨٧).

ب- مفهوم الفراغات الشاسعة في مشاريع الإسكان (عين الصيرة) - ومفهوم الفراغات الحميمة (القاهرة الفاطمية). مقياس الرسم ١/٥٠٠٠

ج - مشروع حديقة الأطفال - الحوض المرصود بالسيدة زينب
نموذج الفراغات العامة التي تعمل على تدعيم العمران القائم وتنميته (محيى الدين الخطيب، ١٩٩٥)

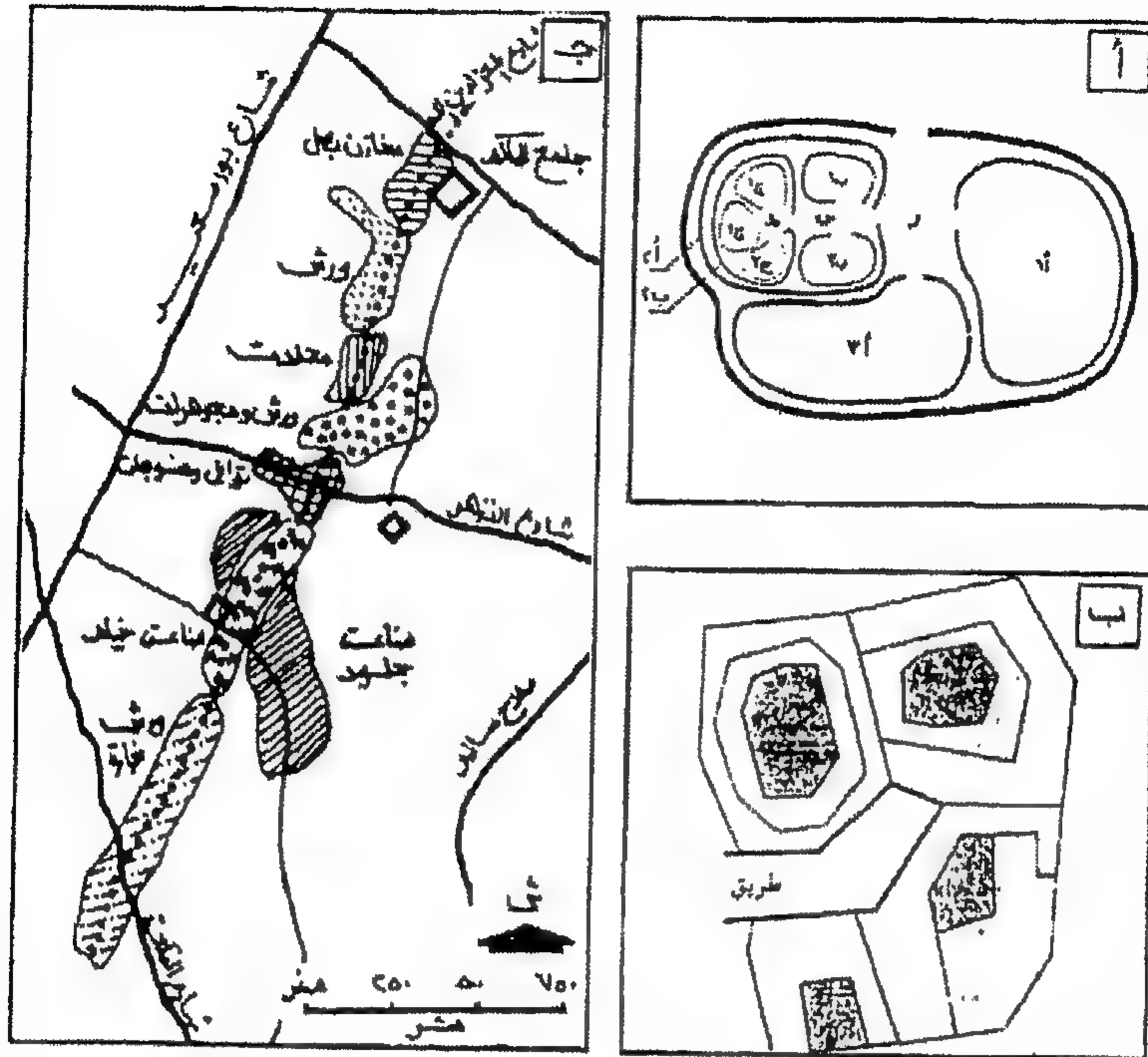
== الفصل الأول ==

٢- العمران كانعكاس لملامح وقيم المجتمع:

هناك تأثير للمجتمع على العمران، فيمكننا أن نقرأ ملامح المجتمع من خلال العمران، وذلك لأن العمران ما هو إلا ترجمة لوضع اجتماعي ومجموعة من العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، والجوانب الاجتماعية لها تأثير قوي على النتاج البنائي، فوضع المرأة ومفهوم الخصوصية والكرم والالتزام الديني كلها محددات تعرض حلولاً عمرانية خاصة، ويمكننا أن نلاحظ هذا التعبير العمراني عن الملامح الاجتماعية في المدن العربية في العصور الوسطى، فالحارة ذات النهاية المغلقة التي كانت هي الحيز العمراني المعبر عن وحدة اجتماعية متجانسة يربطها التجاور كما أن المدينة كانت مقسمة إلى مجموعة من الخطط التي تحتوى على فئات اجتماعية مختلفة وكانت تقسم حسب الطوائف المهنية أو حسب الهوية أو حسب الدين^(١). شكل (١٧-١) أ، ب، ج وشكل (١٨-١) أ، ب، ج

(١) رغد مفيد محمد ، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٢٥.

الفصل الأول

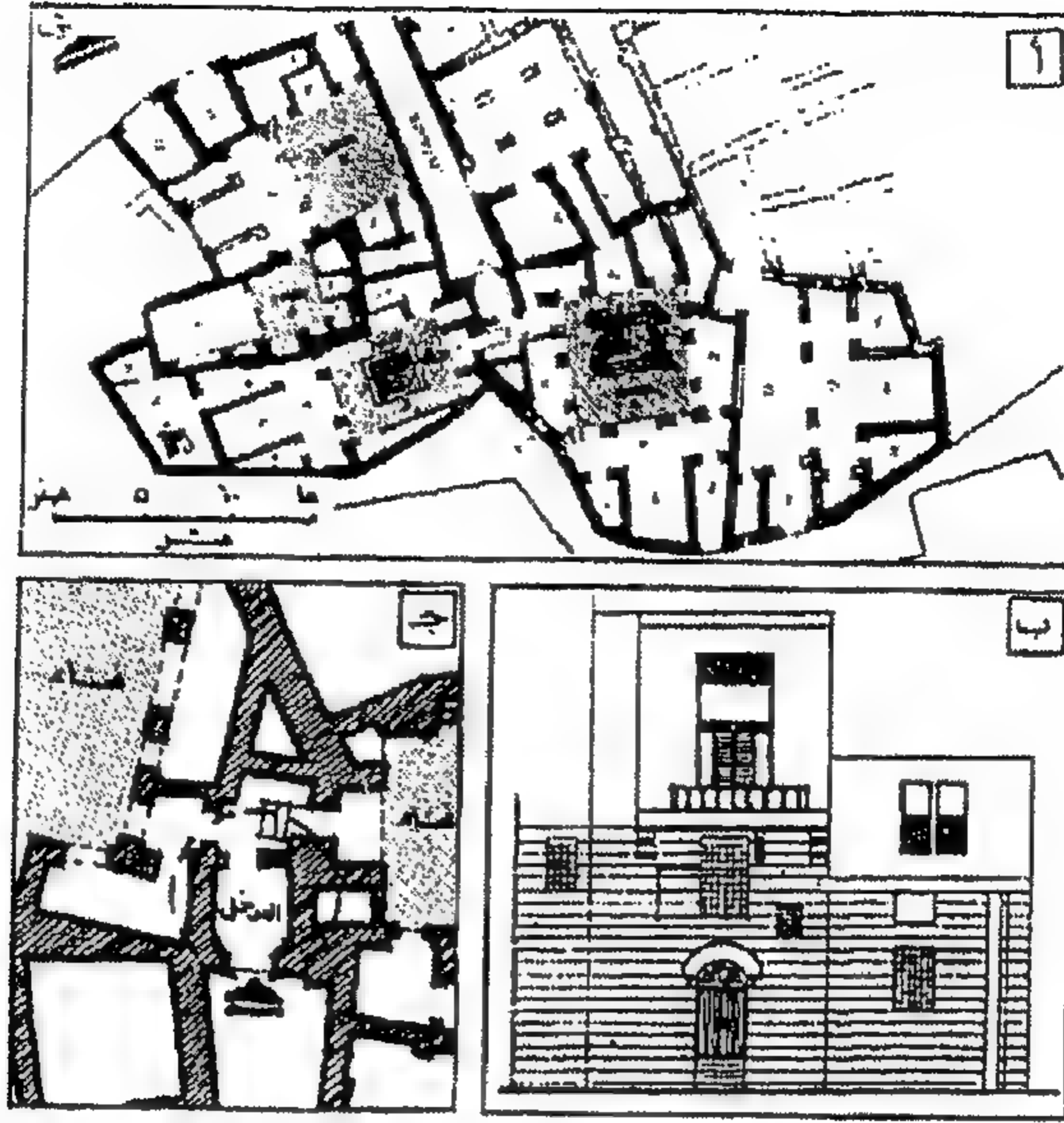


شكل (١-١٧) أ ، ب ، ج

ال عمران وتعبيره عن الوحدات الاجتماعية والتأثيرات المهنية

- أ- تتكون المدينة من مجموعة من الخطوط وكل خطة تحتوى على خطط أصغر وهكذا.
- ب- مراحل نمو الخطة العمرانية وتعبير عن وحدات اجتماعية منفصلة، ومع نمو العمران تتجاوز تلك الخطط. (جميل أكبر ، ١٩٩٢).
- ج- توزيع المهن والأنشطة على شارع المعز لدين الله، يعبر عن تقسيم العمران حسب المهن. (اليونسكو - ١٩٨٤).

الفصل الأول



شكل (١-١٨) أ ، ب ، ج

البيوت في الفسطاط

أ- مسقط أفقى لمجموعة من خمس بيوت فى الفسطاط، ويظهر فيها التوجيه للداخل.

ب- معالجة الواجهات ويتضح فيها قلة الفتحات على الواجهة.

ج- معالجة المدخل بحيث يحقق خصوصية ويحجب أهل البيت عن الزوار. (فريد شافعى، ١٩٧٠).

١/٧/٣ - العلاقة التبادلية بين الثقافة والعمران:

هى علاقة تبادلية ذات اتجاهين، فالثقافة من أهم عناصر صياغة وتشكيل العمران، كما أن العمران يساهم فى تحديد ملامح المجتمع الثقافية، ويميز العمران أن ملامحه مادية بينما تغلب على الثقافة الملامح غير المادية، لذلك فإنه عند رصد العلاقة التبادلية بين الثقافة والعمران يكون من الأسهل تتبع تأثير الثقافة على العمران لأن نتائجه تكون مادية وملموسة^(١).

١/٣/٧/١ - تأثير الثقافة على صياغة وتشكيل العمران:

هى علاقة تبادلية بين الثقافة والعمران وتناولها فى إطار هذه

(١) أشرف كامل بطرس، فى الثقافة والعمارة، منهج لرصد العلاقة التبادلية، مرجع سابق، ص ٨١.

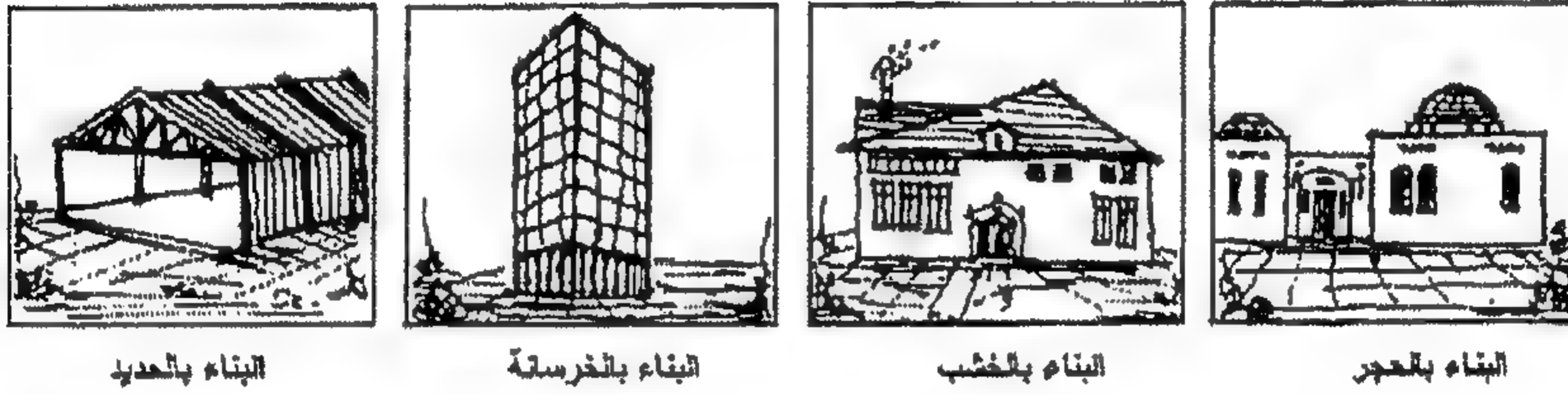
الفصل الأول

المستويات الثلاثة:

١ - مستوى العلوم والمعارف وتأثيره على العمران:

يحدد تقنية البناء، وهذا المستوى له تأثير كبير على العمران، ويعبر حسن فتحى عن ذلك بقوله:

إن الناحية التقنية فى العمارة إلى جانب لزومها لضمان سلامة الإنشاء، لتعتبر الوسيلة المتاحة لتناول المواد بالتشكيل فى عمليات التعبير الفنى، والتي يجب على المعمارى أن يمتلك ناصيتها.. ولكنه لا يصح أن يقف عندها^(١). شكل (١-١٩).



شكل (١-١٩)

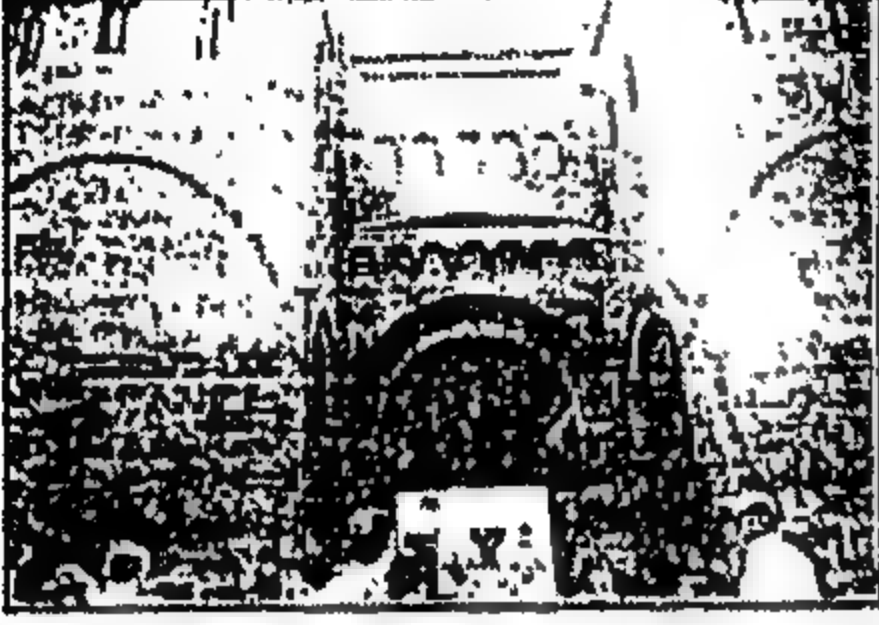
التكنولوجيا والمعارف كأحد مكونات الثقافة وتأثيرها على العمران والتشكيل العمرانى

٢ - مستوى العادات والتقاليد وتأثيره على العمران

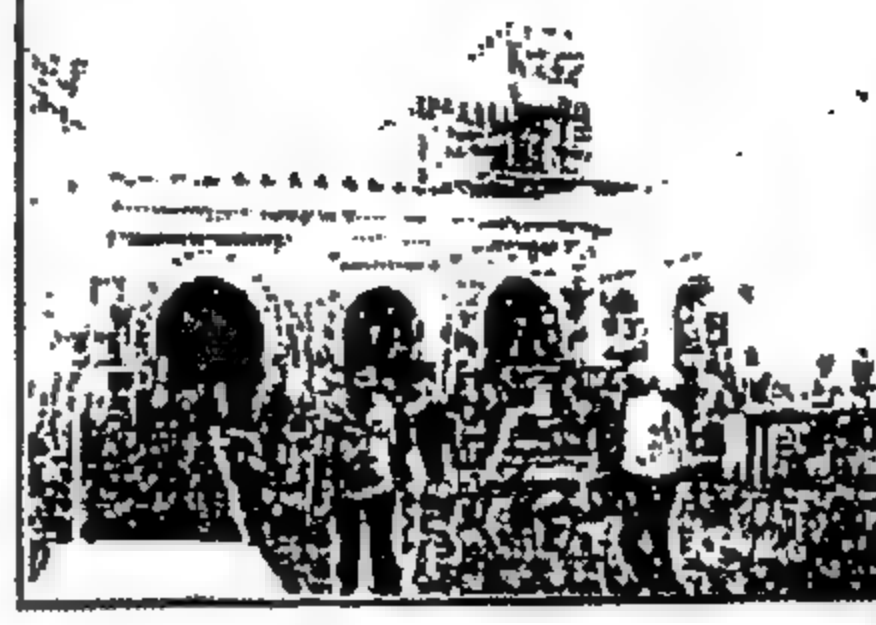
يحدد أعراف بنائية، حيث تبلور على شكل طرز وأعراف بنائية تمت صياغتها عبر الزمن، فمثلا قد تفرض العادات والتقاليد درجة معينة من الخصوصية تتبلور هذه على شكل معالجات خاصة للمداخل والفتحات، ويصير هذا عرفا بنائيا يستمر عبر الأجيال ويحقق نوعا من التواصل والتجانس العمرانى^(٢). شكل (٢٠-١) أ ، ب

(١) عبد الباقي إبراهيم، المعمارىون العرب - حسن فتحى، مرجع سابق، ص ١٢٠.
(٢) جميل عبد القادر، عمارة الأرض فى الإسلام، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، ١٩٩٢، ص ٣٦٧.

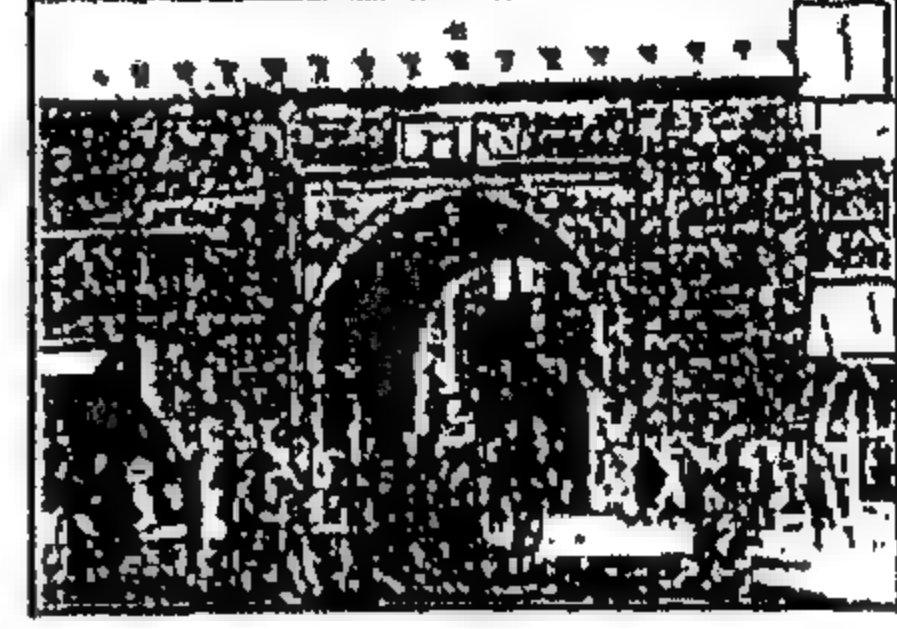
== الفصل الأول ==



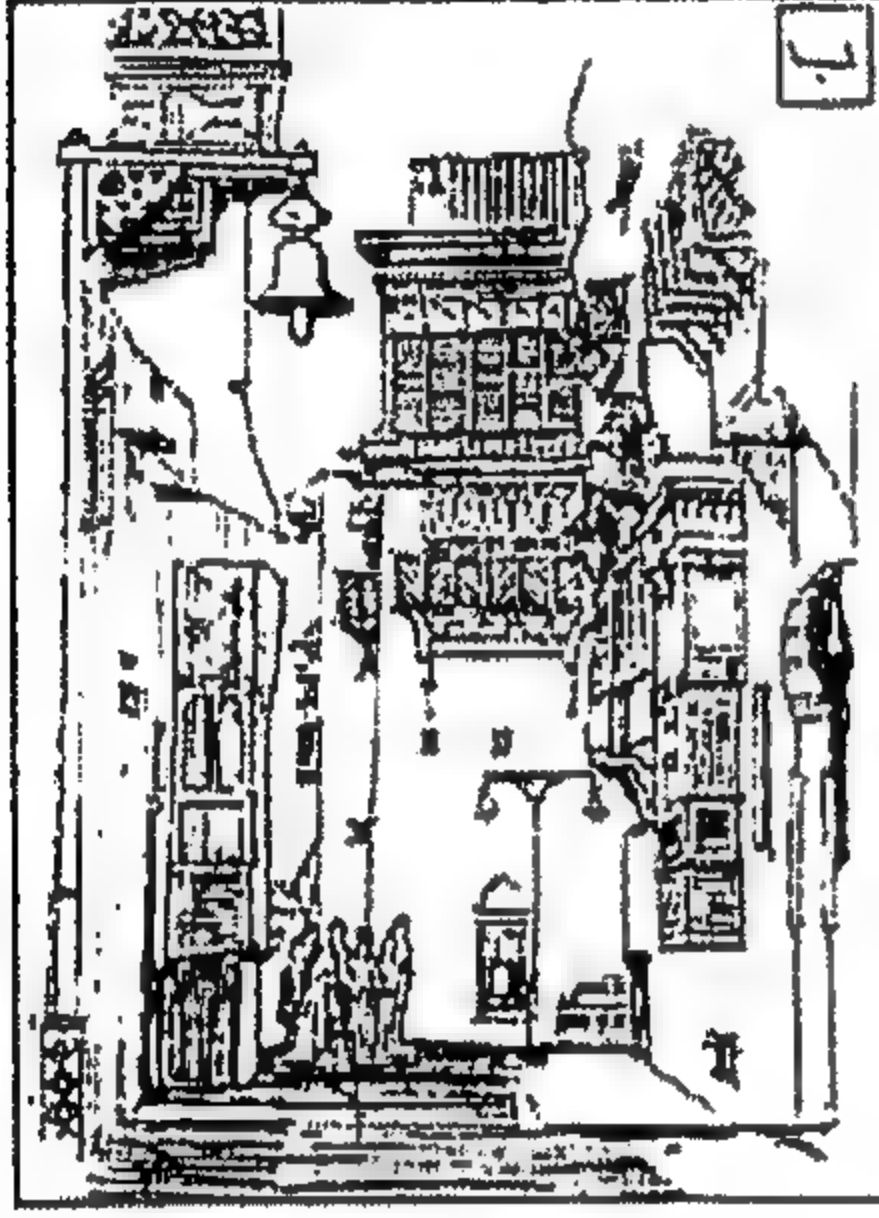
إحدى بوابات القاهرة - باب الفتوح



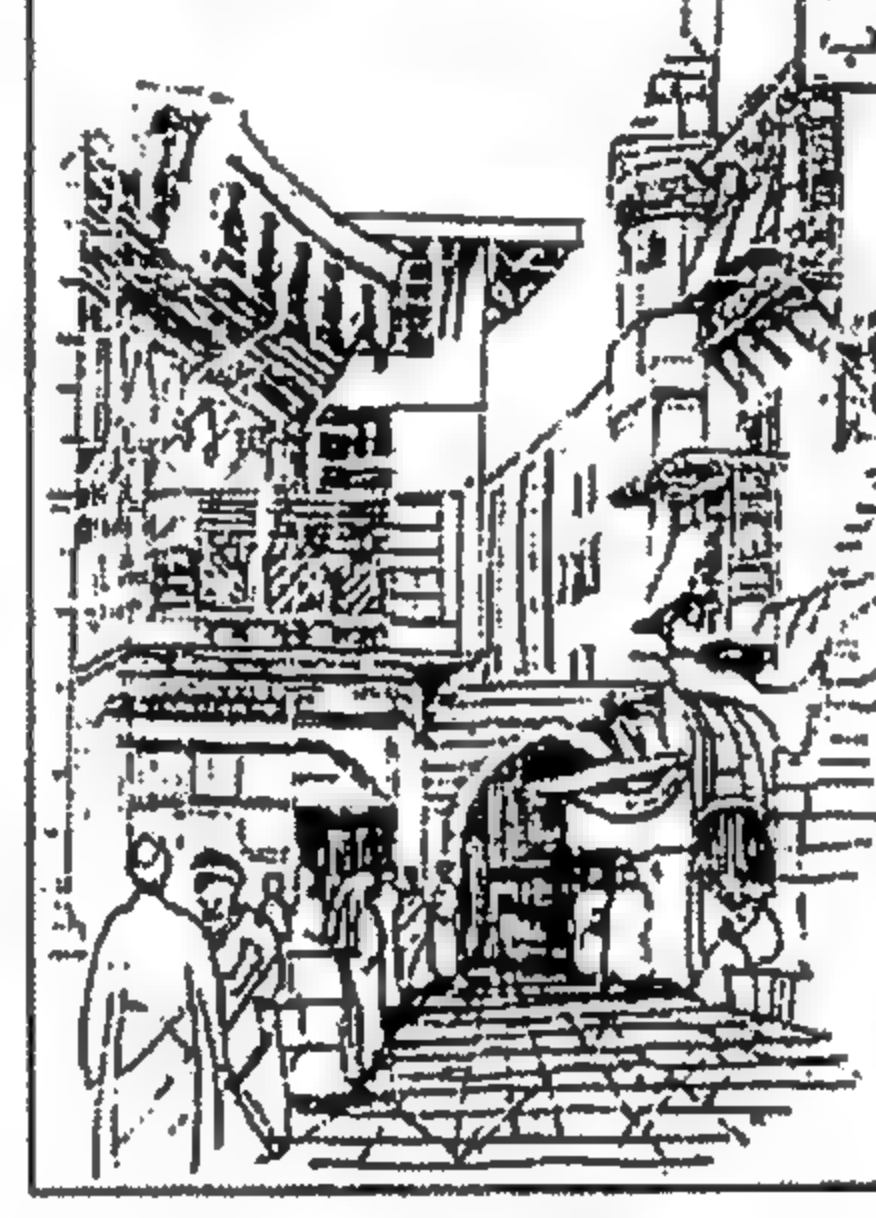
إحدى مدخل مدينة فاس



إحدى بوابات مدينة تونس



جدة - المدينة القديمة



القاهرة القلب القديم

شكل (٢٠-١)

تشابه العمران ومفردات التشكيل العمراني النابع من:

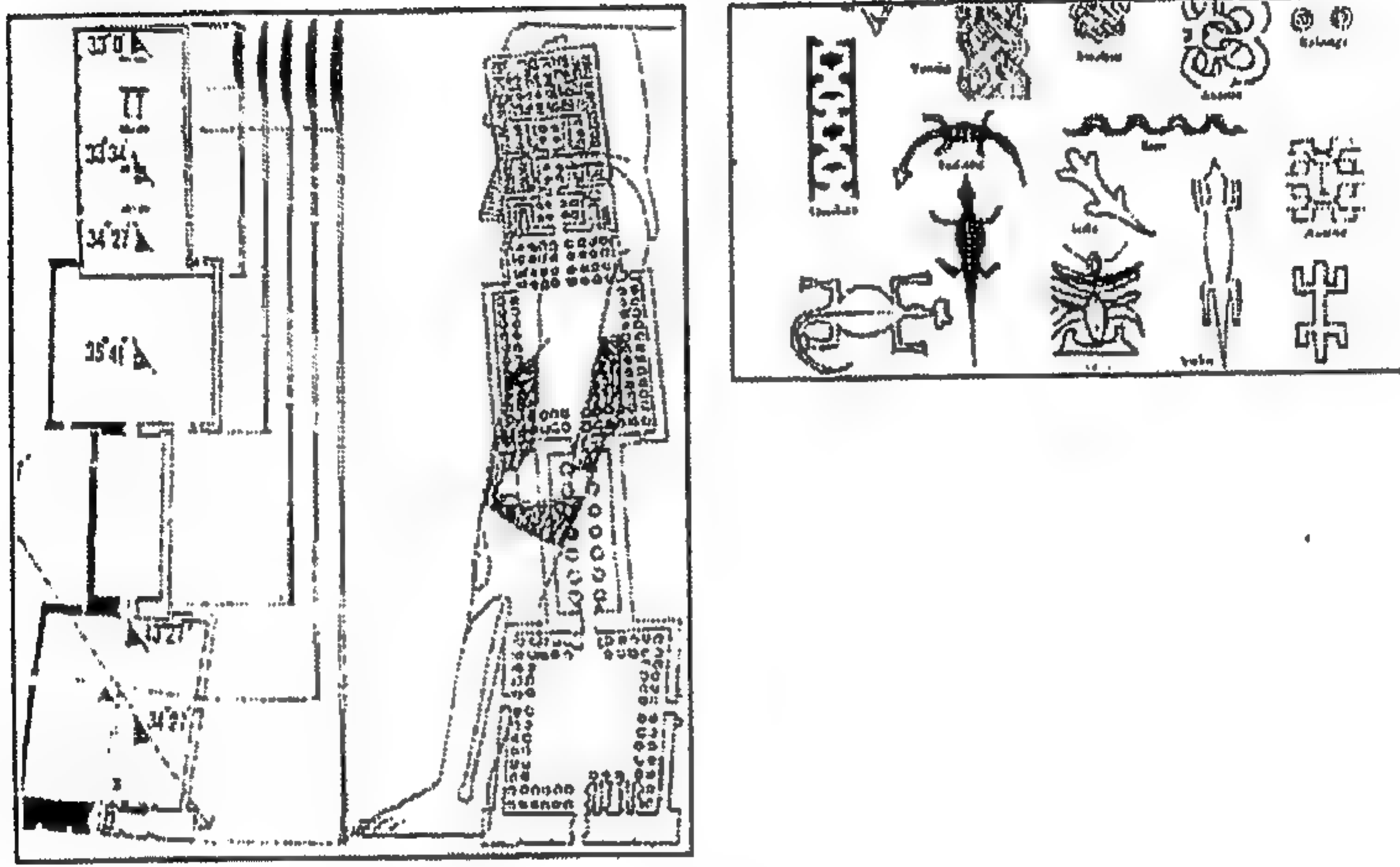
أ- تشابه بوابات المدن العربية نابع من الثقافة الموحدة التي تجمع بينهم (جميل أكبر ، ١٩٩٢)

ب- تشابه البيئة العمرانية ومفردات التشكيل العمراني في المدن العربية (عبد الباقي إبراهيم ، ١٩٨٧)

الفصل الأول

٣- مستوى المعتقدات وتأثيره على العمران

يحدد رموز بنائية وهذا المستوى من الثقافة الذي يشمل المعتقدات والدين والاسطورة يكون تأثيره على العمران تأثير كامن، بمعنى أنه يعطى للعمران أبعادا رمزية ومعنوية، هذه الأبعاد تنعكس على التشكيل العمراني من خلال استخدام عناصر معمارية لها دلالات رمزية^(١). شكل (١-٢١) أ ، ب



شكل (١-٢١) أ ، ب

أ- نماذج من الزخارف المستخدمة في واجهات بعض القبائل الإفريقية (سوزان دنييه ، ١٩٧٨)

ب- المعبد الإنسان (معبد الأقصر) والرمزية في الفكرة التصميمية (أشرف بطرس ، ١٩٩٢).

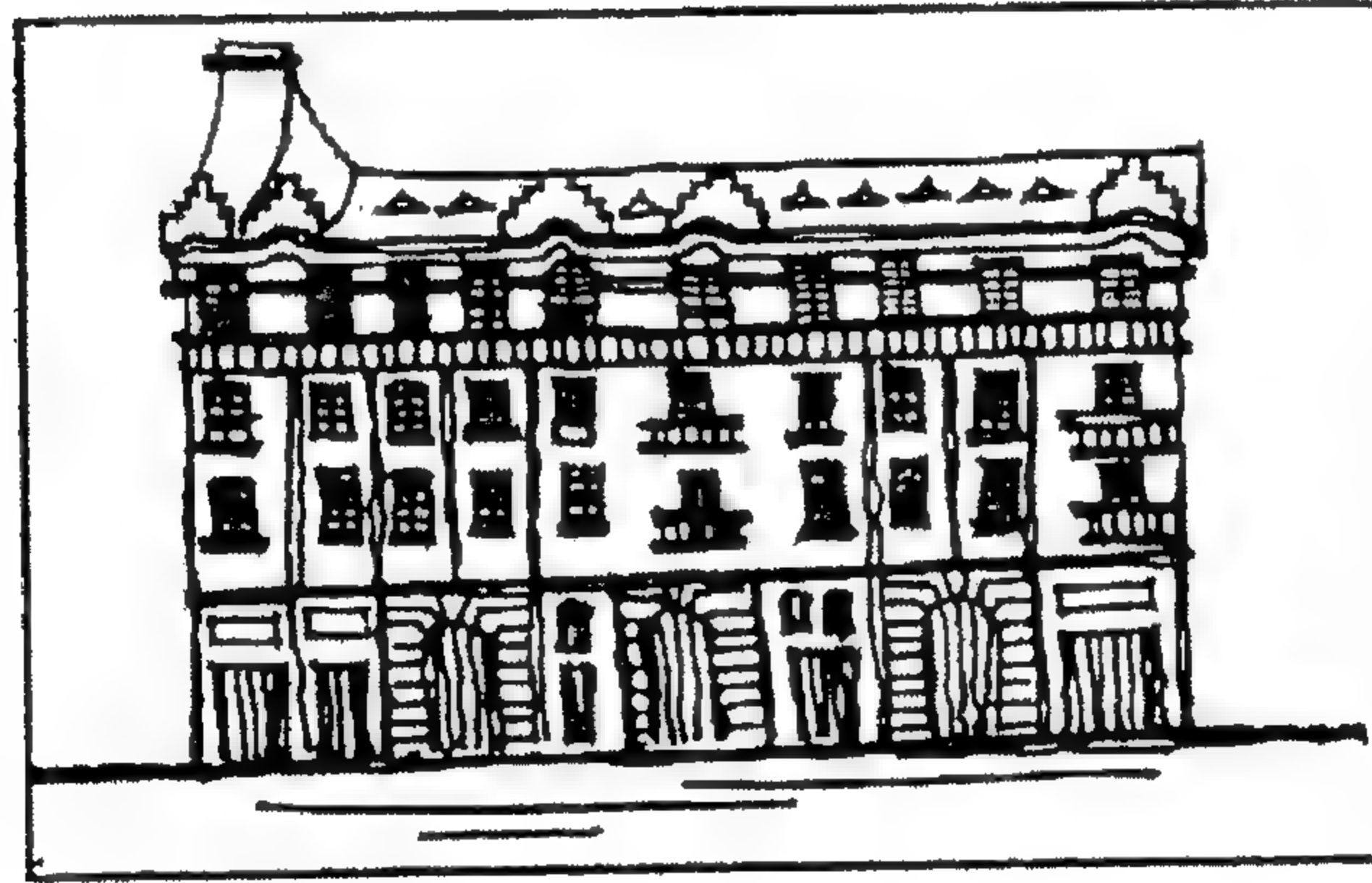
(١) رغد مفيد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٢٩.

== الفصل الأول ==

٢/٣/٧/١ - تأثير العمران على الثقافة:

يستخدم العمران كوسيلة لنشر ثقافة معينة أو إحداث تغييرات في ثقافة الجماعة، ولكن هذا يأخذ فترة زمنية طويلة لأن الجوانب الثقافية - خاصة ما هو غير مادي منها - يميل إلى الثبات وعدم التغير والعمران قد يكون وسيلة للحفاظ على ملامح وهوية المجتمعات من خلال نتاج بنائى معبر عن ثقافة المجتمع، أو ان يكون وسيلة لنشوية وطمس ملامح المجتمع الثقافية، وهذا كما حدث فى العمارة الحديثة التى انفصلت بالإنسان عن جذوره الثقافية وأحدثت فقداناً للهوية ونوعاً من الاغتراب داخل المجتمعات^(١).

وقد يكون العمران اداة لتغيير ثقافة الجماعة وإدخال ملامح أجنبية إليها، هذا كما حدث فى مصر فى عهد الخديوى إسماعيل الذى اتجه نحو الغرب وتقل ملامحه العمرانية وانعكس هذا العمران الحديث على الناس وسلوكياتهم. شكل (١-٢٢)



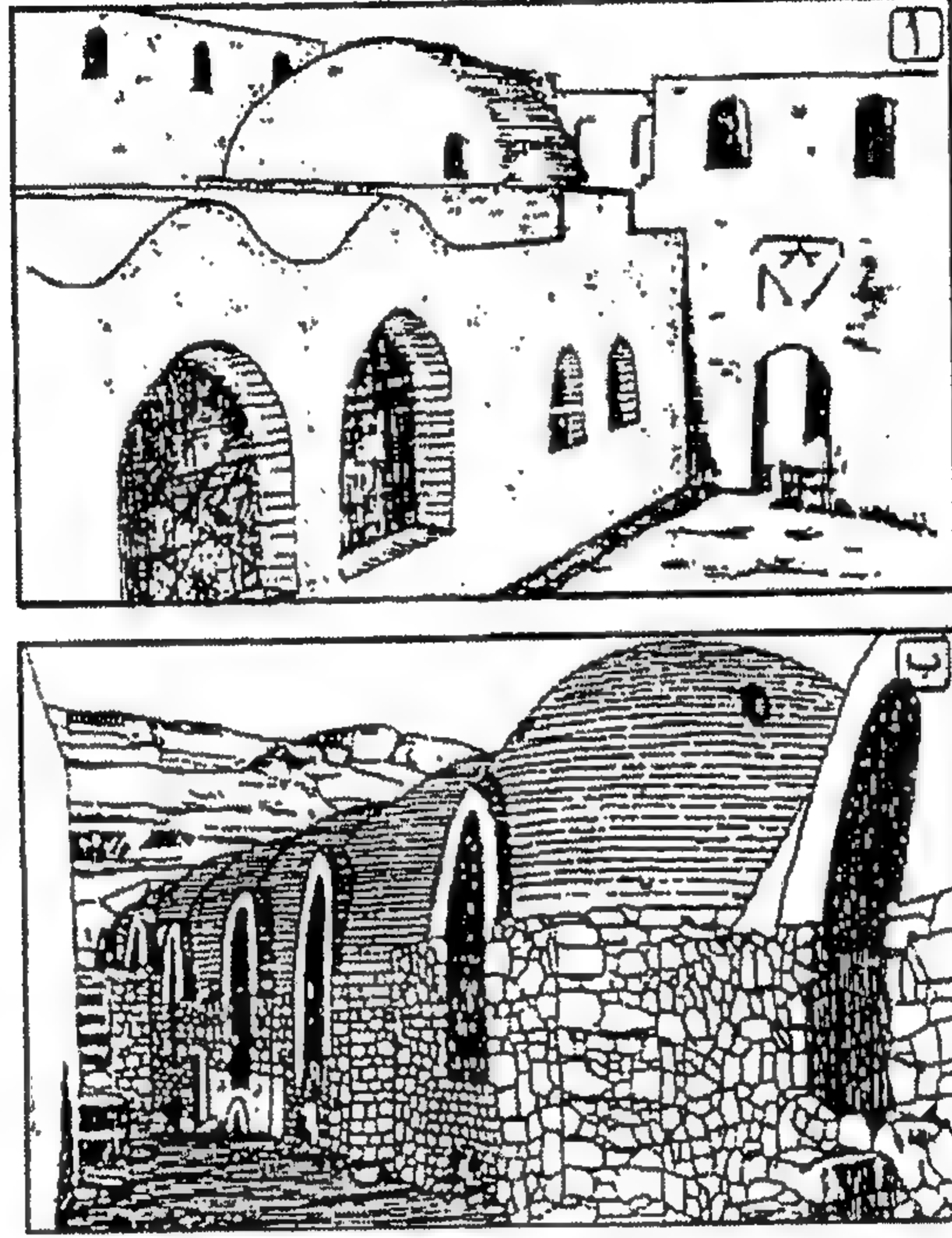
شكل (١-٢٢)

نموذج من واجهات القاهرة الاسماعيلية

(١) رعد مفيد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، مرجع سابق، ص ٣٠

== الفصل الأول ==

وقدرة العمران لها حدود تقف عندها عاجزة عن التغيير في الثقافة وذلك لأن المستويات العميقة من الثقافة ويقصد بها المستوى الفكري العقائدي والذي يشمل (الدين والعقائد والسحر والاسطورة) بميزة الثبات وصعوبة التغيير مثال مشروع القرنة (حسن فتحي). شكل (١-٢٣) أ ، ب



شكل (١-٢٣) أ ، ب

أ- مشروع القرنة لحسن فتحي.

ب - مقابر قرية الهو بالصعيد ويظهر تشابه المفردات المعمارية.

العمران يرتبط في وجدان الناس بمعاني وقيم معينة قد يصعب أحيانا تغييرها وخاصة ما يمس المعتقدات منها^(١).

(١) عبد الباقي إبراهيم، المعمار يون العرب - حسن فتحي، مرجع سابق، ص ٦١.

== الفصل الأول ==

الخلاصة:

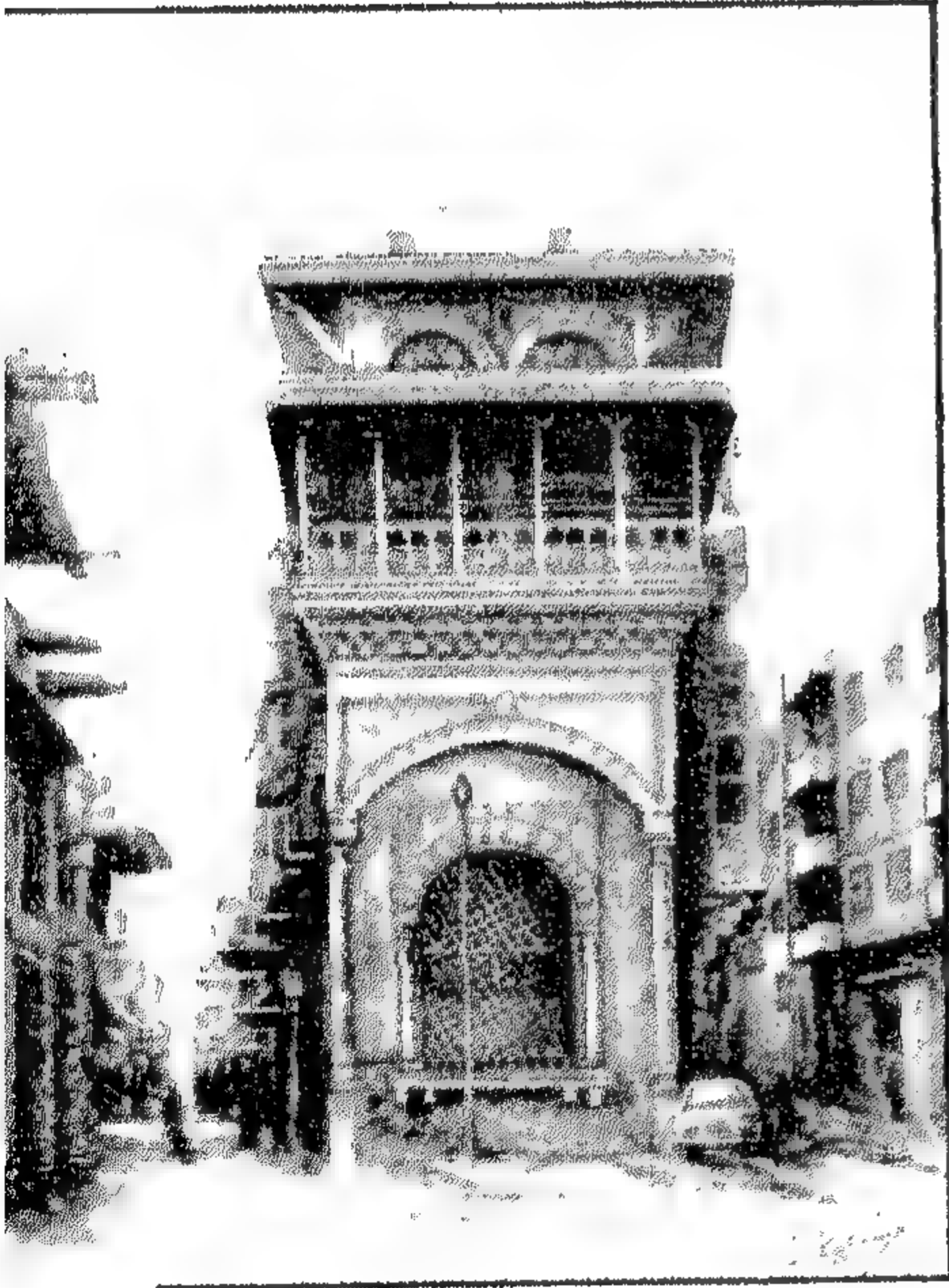
ثقافة البناء أو العمارة ككل:

هى سياق هويتها المهنية والفكرية ومحيطها المعرفى والدلالى والتميزى الخاص، بالاضافة إلى كونها ذلك الجزء المنتمى للثقافة القومية او الوطنية او الحضارية الاوسع منها والذي تمثله العمارة فناً ووظيفة وتاريخاً وهندسة وتعبيراً ورمزاً.

العمارة: هى المرآة الصادقة التى تعكس عليها ثقافة الشعب ونهضته وتطوره ورقيه، وهى تلك السيمفونية العظيمة الخالدة من الحجر وهى ذلك العمل الضخم لإنسان أو أمة، هى الحياة التى عاشت فى عالم الأمس والتى لعبت اليوم، والتى ستبقى حية فى المستقبل، أو هى التاريخ الصحيح الذى لا يخدع ولا يكذب.

إشكالية العلاقة بين العمران والثقافة: فالبشر لا ينتجون مجتمعا فحسب، بل ينتجون مجتمعا ذا أشكالاً عديدة لا حصر لها. مجتمع قابل للتغير دائماً أبداً، شديد التعقيد، وفى أحكام بنيته، وليس غير البشر يستطيع أن يكشف أشكال حياته المشتركة عن مثل هذا التعقد ومثل هذه الخصوبة. وكل انسان مجتمع، يشيد مكانه، وينتج ثقافته على النحو الخاص به زماناً ومكاناً، ويكتسب خصوصيته من اطاره الايكولوجى، ومحيطه العقلى، ونهجه فى الحوار، وفى التعامل مع محيطه الشامل، ومن ثم تتعدد المجتمعات، وتتنوع الثقافات على مدى الزمان، وبات التنوع والتغير هما فى ذاتيتهما شرطين أساسيين من شروط الحياة الاجتماعية فى أطرافها الدينامى.

وروح المكان وعبقريته الذاتية هى التى تحدد شخصيته الكامنة، وقد تبدو البيئة خرساء فى بعض الأحيان إلا أنها تتطلق من خلال الإنسان.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية
للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية – الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية – الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين
العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء
العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال
منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

== الفصل الثانى ==

٢ - خلفية تاريخية - الإنسان والمكان فى العمارة والأدب

تقديم:

يتناول هذا الباب العلاقة التبادلية بين الأدب والعمارة بداية من مرحلة ما قبل التاريخ والعصر الفرعوني وصولاً إلى فترة المعاصرة من خلال رصد الظروف التى شكلت النتاج البنائى والأدبي كمحتوى ثقافى يحفظ الهوية المصرية وفى فترات أخرى يفقد الهوية المصرية ثم محاولة إيجاد طابع أو هوية تمثل الكيان المصرى فى الأدب والعمارة أو هى فى الفترة الأخيرة وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

١/٢ - مرحلة ما قبل التاريخ

١/١/٢ - ملامح العمارة والأدب [الكهف والكتابة].

٢/١/٢ - الأسطورة هى العلم البدائى.

٢/٢ - الحضارة الفرعونية.

١/٢/٢ - الشخصية القومية.

٢/٢/٢ - الفلسفة / العقيدة.

٣/٢/٢ - مراحل التطورات المعمارية فى العصر الفرعوني.

٤/٢/٢ - الأدب المصرى القديم.

٥/٢/٢ - تكامل العمارة والأدب.

٣/٢ - صمود الشخصية المعمارية فى مصر للغزو اليونانى والرومانى والقبلى.

١/٣/٢ - الفترة الإغريقية.

٢/٣/٢ - الفترة الرومانية.

٣/٣/٢ - الفترة القبطية.

٤/٢ - الحضارة الإسلامية.

١/٤/٢ - بناء الشخصية المعمارية فى مصر بعد الفتح الإسلامى.

٢/٤/٢ - دور المعمارى المصرى فى بناء العمارة المصرية.

== الفصل الثانى ==

- ٣/٤/٢- المدينة الإسلامية... أسسها الفكرية والاجتماعية.
- ٤/٤/٢-المسجد الجامع فى الثقافة الإسلامية.
- ٥/٤/٢- الأدب والثقافة.
- ٥/٢- مرحلة التغريب [الحملة الفرنسية وعصر محمد على وعصر إسماعيل]
- ١/٥/٢- تغريب العمارة المصرية.
- ٢/٥/٢- التدهور العمراني.
- ٣/٥/٢- المركز الحديث لمدينة القاهرة.
- ٦/٢- مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة والبحث عن الذات المصرية.
- ١/٦/٢- مشكلة الطابع المعماري والعمراني.
- ٢/٦/٢- أسباب تراجع الرسمى وبروز الشعبى.

== الفصل الثاني ==

مقدمة:

ارتبطت نشأة الحضارات العالمية جميعها بالعقائد الدينية التي أرسى نظم الحياة للمجتمعات البشرية. لقد شقت العقائد طريقها في بناء المجتمع بالعلم وكان للثقافة وعلومها التي فرضتها العقائد الدور الأول في بناء المجتمعات وبالتالي بناء الحضارات نفسها وقيامها. والثقافة في جميع الحضارات الإنسانية الخالدة هي توأم الحضارة.

فالحضارة الفرعونية - أقدم الحضارات البشرية بدأت بالحرف والكلمة التي وصفها حكماء العقيدة بأنها رسالة الإله إلى البشر ليقرأوا تشاريعه وتعاليمه، والحضارة الإغريقية بدأت بالكتابة التي أنزلها اله جبل الأولمب والحضارة الإسلامية بدأت بنزول القرآن وقوله عز وجل اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم.^(١)

لعل أبرز جوانب أزمة الثقافة، في بلاد العالم الثالث، مثلها في ذلك مثل أزمة بعض أرقى نتائجها وروافدها، العمارة والعمران، هو غياب الحوار العقلاني بين الأطراف المعنية، بين الخاصة والعامة وبين أفراد كل من الفئتين بعضهم البعض، ولعل أهم مظاهر غياب الحوار (بالرغم من تصاعد ضوضاء النقاش واستمرارها، وبالرغم من أطنان الأحبار والصفحات المصبوغة بها) هو اضطراب الكلمات ومدلولاتها، والاختلاف على المفاهيم والاساسيات، وبالتالي غياب المشروعات الحضارية التي تضم الغايات والاهداف والتي تجمع في اعطافها أفراد المجتمع وقواهم وامكاناتهم وتحترم ملامحهم وتبلور هويتهم وخصوصية تجاربهم، وتتعكس بالتبعية في غياب المنظومات التي تمكن من تحقيق الاهداف وانجح مثل هذه المشروعات الحضارية وهكذا وصاحب غياب الحوار العقلاني واضطراب الفهم والمفاهيم.. انحسار القضايا الأساسية في مجالات الثقافة .. والثقافة القومية.. والعمارة والعمران.. وما يرتبط بهم من إشكاليات كالممارسة المعمارية ونتائجها وعلاقة المعماري والمجتمع، وقدرته على التعبير عن هموم الجماعة، وان يذوب فيها متفاعلا وملتزمًا وواعيا بقوانينها ومحدداتها- انحسارها إلى دائرة اهتمام القلة لتصبح القضية وروافدها أسيرة الرؤى الخاصة، منعزلة بذلك عن هموم المجتمع وشواغله الملحة^(٢).

(١) توفيق أحمد عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة.

(٢) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة، مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية - جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية، ١٩٨٨، ص ٤٤.

== الفصل الثانى ==

فالتابع المعماري والعمراني بمكوناته المادية والثقافية ومن أهمها التراث المعماري حصاد ونتاج للثقافة القومية وانعكاس وتسجيل لمعطياتها، وهو كل مركب من مساهمات المجتمع كأفراد وكل متغاير ومتمايز المكونات، والتابع بهذا تسجيل صادق للحوار بين الصفوة والعامّة وبين نتاج الأفراد المتميزين ورؤاهم وبين عطاء الجماعة وأدائها فإذا غاب الحوار وتصادم النتاج وتنافرت الرؤى، تدهور التابع وذوى وبهتت هوية المجتمع^(١).

١/٢ - مرحلة ما قبل التاريخ:

١/١/٢ - ملامح العمارة والأدب [الكهف والكتابة]

الأصل في التاريخ هو إدراك الإنسان لحقيقة وجوده الاجتماعي حيث اخذ يكون اسره يحرص ويعيش في كنفها ويورث أبنائه تجاربه من القصص التي يقصها عليهم مما غير من أحداث حياته، ولعله كان يشير في هذا القصص إلى ما ورثه أبوه من تجاربه أيضا، وهذا هو دور التاريخ الأزلي الذي يقوم به إلى الوقت الحاضر حين يسوق إلينا الحكمة والموعظة من خلال التجربة الماضية حتى تتم لنا فائدة الامتداد في ذلك لمن يرومه كما يقول ابن خلدون.

ولعلنا لا نخطئ إذ يتصور رجل الكهف وقد زين كهفه بتلك النقوش البدائية التي تصور حياته ليراها يدركها من يأتي بعده من بنيه أو عشيرته، ولعلنا لا نخطئ إذ قلنا ان تلك الصور التي حفظتها لنا كهوف الإنسان الاول هي اول ما دون الإنسان من تاريخه.

وقد لا نخطئ أيضا اذا قلنا ان التدوين التاريخي يسبق بكثير اهداء الإنسان إلى الكتابة، إذ عمل الإنسان الاول على ان يصور حياته يسجلها في تلك الصور التي حفرها على جدران كهفه البدائي، ويسبق التاريخ مرحلة التدوين التاريخي بمراحل إذ انه قديم قدم الحياة الانسانية على الارض وان لم يصل علمنا إليه إلا من ثنايا الحفريات التي تكشف كل يوم عن الجديد من حياة الإنسان الاول أو تطور الحياة على الارض^(٢).

ولكن علمنا بالتاريخ لا يصل إلى عدة آلاف من السنين وهي عمر قصير إذا قيس إلى الحياة الانسانية المديدة وقد لا نجد في الكشف عن حياة

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة، مطارحات، مرجع سابق، ص ٤٧.

(٢) حسين فوزي النجار، التاريخ والسير، مرجع سابق، ص ٢٣.

== الفصل الثانى ==

الإنسان الاول ثمة فائدة لنا فهي على الاقل تتسم بالداوه والتشابه الذى يطوى تجربة لاحقاب فى سنوات طوال، إذ ان التقدم الانسانى كان بطيئا إلى حد لا نلقى إليه بالا اذا قيس بالتقدم الهائل الذى يمتطيه الإنسان فى حاضره وفى ماضيه القريب نسبا وان عد بآلاف السنين والذى يطوق تجربة الاحقاب فى سنوات وان طالست إلا انها لا تعد شيئا فى عمر الابدية الطويل، إلا ان المراحل الاولى التاريخية ذات أهمية بالغة، فالكشف عن النار أو طهى الطهام والاهتداء إلى الزراعة أو على الاقل انتبات البذور وحاجتها إلى الماء والتربة الصالحة وجبر العظام المكسورة، لا تقل ابدأ عن أهمية الاهتداء إلى الكتابة، وهى ولا شك مرحلة متقدمة من مراحل الارتقاء الإنسانى، لا تقل فى أهميتها عن الكشف عن البخار والكهرباء والذرة فى عصرنا هنا فهي جميعا مراحل عديدة من مراحل تطور الحضارة وارتقائها وما كان للحضارة ان تصل إلى ما وصلت إليه ما لم تجتث تلك الخطوات الأولى فى أمن ورخاء، وسيبقى التاريخ قاصرا ما لم يهتد إلى تلك المراحل الأولى من حياة الإنسان على الأرض فالتاريخ إذن ملحمة طويلة الأمد لا نحفظ منها غير القليل، أما كثيرها فضائح مع الماضى الذى ذهب به

وليسست النقوش البدائية التى اكتشفها العلماء فى الكهوف التى عاش فيها الإنسان البدائى سوى بدايات المحاولة الإنسانية لتخليد الذات. وليس من المتصور، بطبيعة الحال، أن الوظيفة الثقافية / الاجتماعية للمعرفة التاريخية كانت واضحة لدى الجماعات الإنسانية الباكورة بدرجة وضوحها الحالية، بيد ان إحساس الجماعة الإنسانية بالحاجة إلى المعرفة التاريخية كان قائما وموجودا على الدوام. وقد قطعت المعرفة التاريخية رحلة طويلة منذ نشأت فى رحم الاسطورة حتى التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الاخيرة من القرن العشرين. وكان هدف هذه الرحلة معرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده، سلوكياته وقيمه ومثله كما تحمل نتاجه الادبى والفنى^(١).

٢/١/٢ - الأسطورة هى العلم البدائى:

لقد كانت الأسطورة هى العلم البدائى ووجد الإنسان فيها تفسيراً حين كانت المعرفة العملية ما تزال مطوية فى رحم المستقبل، فقامت الاسطورة بترقيع النقص فى ذاكرة الإنسان وعوضت جهله بالاصول الطبيعية والاصول التاريخية لكثير مما يحيط به ولذلك كانت أساطير العالم القديم نتاجا لتأملات

(١) حسين فوزى النجار، التاريخ والسير، مرجع سابق، ص ٢٤.

== الفصل الثانى ==

الإنسان الكونية العميقة حول البيئة ونظام الكون وأصول الشعب خلا عن بعض القيم الإنسانية مثل الحق والعدل والجمال والشجاعة من ناحية، كما كانت الأساطير تعبيراً عن وعى الجماعة الإنسانية بذاتها وإدراكها لهويتها وانعكاساً للبناء الاجتماعى وعلاقات المجتمع بعالم الآلهة والقوى الغيبية من جهة أخرى هكذا كانت الأسطورة تفسر كل شئ للإنسان بعلوم ما قبل عصر العلم على نحو ما ذكرنا من قبل ومن ثم اختلطت محاولات الإنسان الأولى فى بناء المعرفة العلمية بالأسطورة من ناحية كما ارتدت التسجيلات التاريخية الباكرة ثوباً اسطورياً من ناحية ثانية^(١).

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ١٥.

== الفصل الثانى ==

٢/٢ - الحضارة الفرعونية

مقدمة:

تعتمد كل حضارة، بطريقة أو بأخرى على العمارة والأدب لنقل رسالتها والتعبير عن فلسفتها وهويتها، وذلك من حيث العادات والتقاليد المحلية والعقيدة السائدة، فالعمارة والأدب كلها تشكل لتعبير عن رسالة.

أما العقيدة فهي أهم مؤثر فى تكوين الشخصية القومية للحضارات المختلفة، وخاصة فى العصور القديمة وحتى عصر النهضة. وبالتالي فقد تأثر بها كل من العمارة والأدب خلال هذه العصور (وهى الفترة التى بدأت تتكون "الشخصية القومية" للحضارات والمجتمعات)

المخزون الحضاري فى العمارة المصرية القديمة^(١):

لقد رسمت البيئة الحضارية بشقيها الطبيعي والإنساني معالم العمارة الفرعونية فى مصر على طول محور الحياة المتمثل فى نهر النيل كمصدر للخير والنماء والوحدة والاستقرار، فقد انعكست جيولوجية الصحراء المصرية على مواد البناء، سواء فى عمارة المأوى فى الحياة الدنيا أو المأوى للحياة الأخرى، وما ارتبط بذلك من عقائد دينية ونظم اجتماعية وإنجازات علمية فى تكنولوجيا البناء أو تعبيرات فنية عن المعالم البيئة والحضارية، انعكست جميعها على البناء فى العصر الفرعوني الذى كان امتدادا رأسيا للبيئة الصحراوية حيث أقيمت معظم التجمعات السكنية بعيدا عن الأرض الزراعية حفاظا عليها وتجنبها لفيضانات النيل على هذه التجمعات. وقد حرص الإنسان فى العصر الفرعوني على تسجيل كل جوانب الحياة التى يمارسها كمصدر للعلم، ودفاعا للاستمرارية الحضارية، وهذه هى مقومات الشخصية المعمارية الفرعونية النابعة من تراب الأرض ورمالها وأحجارها وأشجارها.. والتى امتدت لتؤثر على غيرها من الحضارات المجاورة. فقد سبقت حضارة وادى النيل غيرها من الحضارات فى العالم القديم بحيث وصلت إلى درجة النضوج فى الوقت الذى كانت فيه الحضارات والشعوب المجاورة ما زالت فى مرحلة فجر التاريخ. وهذا ما وفر القوة الدافعة للاستمرارية الحضارية سواء من منطلق إحساس المصري القديم بالذاتية والريادة الحضارية مما دفعه من ناحية إلى المحافظة على طابعه وتراثه، ومن ناحية أخرى لم يجعله فى موقف

(١) عبد الباقي إبراهيم، حازم محمد إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٠.

== الفصل الثانى ==

على العديد من أجزاء من حجر ضخمة من الديوريت ، دونت اعلى سطوحها حوليات ملكية بالخط الهيروغليفي. وتعطى هذه الحوليات الفترة التي تبدأ من " أتباع حورس " (أسرات أسطورية ؟) من عصر ما قبل الأسرات (وتنتهى بملوك الأسرات الخامسة ، اى من حوالى ٣٥٠٠ ق.م وحتى عام ٢٥٠٠ ق.م وفى هذا الإطار سجلت الحملات العسكرية وعمليات التعداد وارتفاع منسوب فيضان نهر النيل والأعياد الدينية بشكل خاص تأسيس المعابد والمدن ولكن دون أدنى شروخ أو تعليقات من اى نوع (لا ينبغي الخلط بين هذه " الحوليات " و " حوليات " تحوتس الثالث المنقوشة على جدران معابد الكرنك. وهى تقارير تاريخية مفصلة بالحيوية ، زاخرة بالنوادر الطريفة وليست وثائق محفوظة).

هناك وثيقة أخرى من المحفوظات هى النص الكامل للمعاهدة التي أبرمتها رمسيس الثانى عام ١٢٧٨ ق.م مع " حاتوسيل " الثالث ملك الحيثيين ، وهى أول معاهدة سلام عرفها تاريخ العالم. وقد حررت هذه المعاهدة أصلا من صورتين ، الأولى بالمصرية والثانية بلغة الحيثيين ودونت على ألواح صغيرة تبادلتها العاهلان ثم وضعت فى محفوظات عاصمة كل منهما. ونقشت نسخة من المعاهدة بالخط الهيروغليفي فى معبد الكرنك.

نصوص ملكية رسمية: مراسم التتويج ونقوش اليوبيل والقرارات الخاصة بالإصلاحات : نقشت هذه النصوص على جدران المعابد أو اللوحات وهى أساسا من الحجر حتى تستطيع ان تعيش مع الزمن^(١).

١/٢/٢ - الشخصية القومية:

هى السمة الخاصة التى تميز مجتمع ما عن أى مجتمع آخر، شكلا وموضوعا ومضمونا وتوقيتا، معبر عن المفاهيم النابعة من تراثه وثقافته وأرضه، مكونا "الهوية". وبهذا فان "الشخصية القومية" تعكس الفكر المسيطر وأهم المفاهيم السائدة خلال فترة زمنية محددة، ولكن تظل الهوية الخاصة لا يتغير جوهرها، وان اختلفت المظاهر باختلاف الثقافات فالشخصية القومية تتأثر بها جميع المجالات، ومن ثم تتأثر بها العمارة والأدب، حيث أنهما يعكسان مبادئ وأساسيات هذه " الشخصية القومية "

و تدل نشأة الأدب مع الإنسان منذ بدأت الحياة كما يدل تطور

(١) كليرالويت، الأدب المصري القديم، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٥٢-٥٦.

الفصل الثانى

المضامين والأساليب الفنية على ان الأدب بفروعه المختلفة كان ولا يزال جزءا لا يتجزأ من تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه. ولقد ثبت ان دراسة أدب شعب من الشعوب إنما يؤدى على الدوام إلى تكوين فكرة واضحة عن مستواه الحضارى، ومدى ما وصل إليه من خبرات وتجارب فى شتى جوانب حياته^(١).

١/٢/٢ - الفلسفة / العقيدة :

آمن المصريون القدماء بالخلود والبعث، وقامت فلسفتهم وجميع نواحي حياتهم على هاتين الفكرتين. ولذا يتغير الدين فى مصر القديمة من أهم المعالم التى قامت عليها الحضارة فى هذا الوقت المبكر من التاريخ لحقبة تبلغ ٧٠٠٠ عام من تاريخ البشرية. ويكمن مفهوم العقيدة فى ان روح الإنسان ستبعث من جديد بعد وفاته، وأن هناك يوما مشهودا يوزن فيه عمل الإنسان الميزان العدالة. ولذلك ظهر الاهتمام بتحنيط الجسد والوصول به إلى أسرار وما زالت غامضة على العالم حتى وقتنا هذا. وإذا لم تجد الروح العائدة الجسد فان هناك من التماثيل والصور ما ينوب عنه ويمكن ان تتخذه الروح بديلا، وكان المتوفى يدفن وعلى جدران مقبرته رحله حتى موته حتى مواراته فى التابوت الذى كان يزدان بالرسوم المحفورة والكتابات الهيلوغرافية وأحيانا المعادن النفسية كما انه يدفن ومعه القرابين التى يوضع فيها من الزاد ما يكفى المتوفى عند بعثه^(٢). وظهر الأدب ما يسمى بكتاب الموتى

الأنساق البنائية العقائدية كأداة لصياغة التاريخ الثقافى:

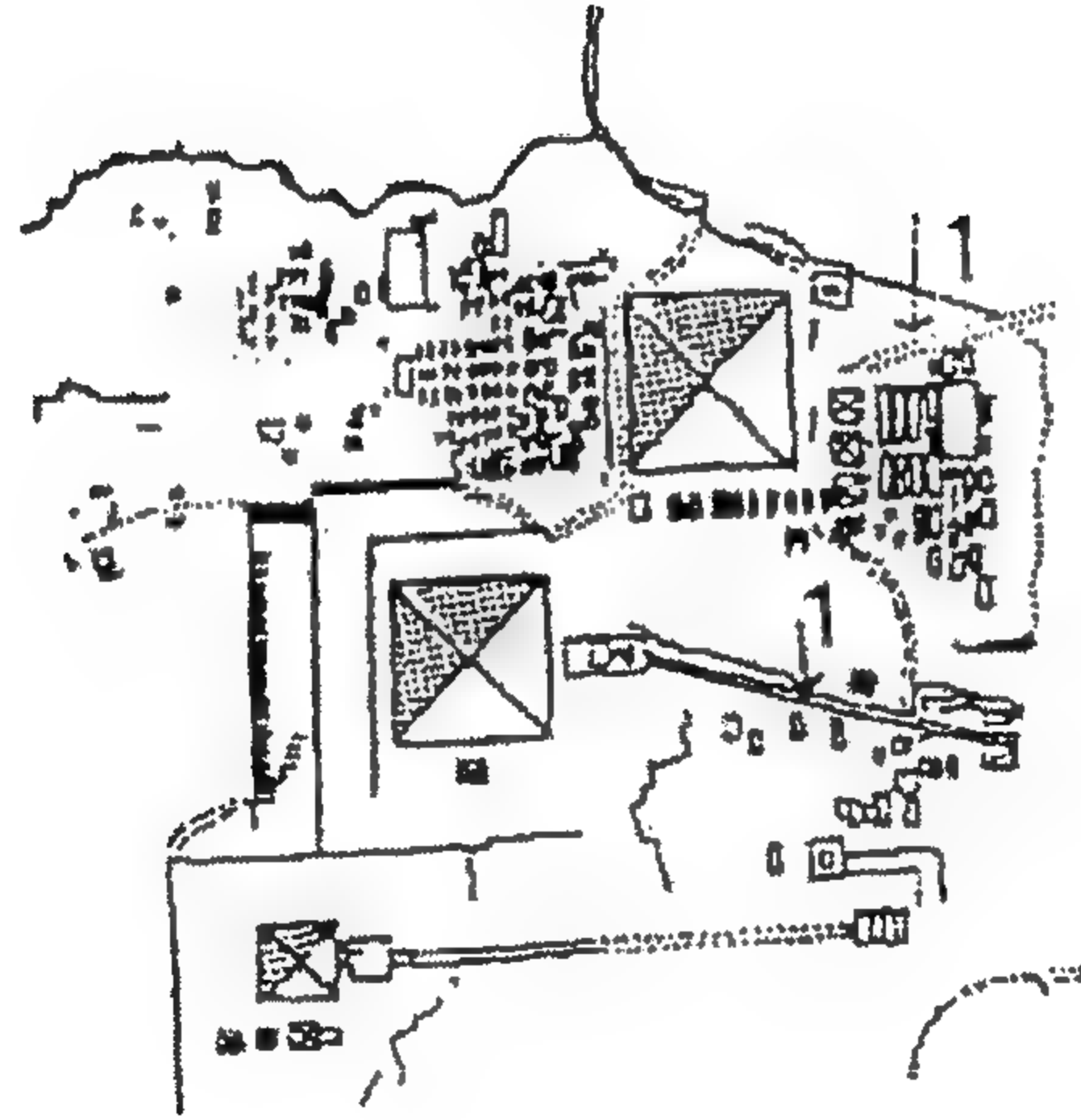
عند نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد، ظهرت فى مصر طبقة حاكمة مجهولة المنشأ، وقامت بضم وتوحيد جميع الأراضى الواقعة حول النيل، ومن أسرة ممفيس (٢٩٠ - ٢٢٠٠ ق.م) أصبحت جميع الحكومات المصرية حكومات كهنوتية (وحمل الفرعون صفة الاله أو هو الأمر الذى استمر فى حضارات عديدة لاحقة، حيث تم دمج الرمز السياسى والدينى فى صورة اتحادية واحدة الملك الاله، وفى مصر الفرعونية كان المبدأ الأساسى للنظام الدنيوى هو المسار الاحتفالى للملك / الاله، الموجه دوما نحو القطب أو نجوم الشمال، تكن هذه الممرات الاحتفالية مجرد طرق عادية لها بداية ووجهة

(١) جيلان جبريل ، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٩، ص ٤.

(٢) جيلان جبريل ، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلى، مرجع سابق، ص ٣.

== الفصل الثانى ==

معينة، بل كانت ترى على كونها جسورا فلكية أو ممرات اشعاعية تربط بين الشمس والنجوم من جهة وبين الأرض التى تمثل مركز الكون من جهة أخرى، تمثل مدينة الموتى عند أهرام الجيزة - فى مجملها تعبيراً مثالياً عن صياغات فراغية لبعض المعتقدات الفرعونية العقائدية، حيث يمكن رؤية المركز المحورى الذى يمثله موضع الشمس فى السماء، والخطوط الاشعاعية لضوء الشمس الواصل إلى الأرض أو المحور الاحتفالى لآلة الشمس فى هيئة مثلث (الشكل الذى يمثل أصل أو نواة جميع الأشكال فى العقيدة الفرعونية) ومن هذا الشكل ينشا الهرم الذى تكون قاعدته من مثلثين متلاحقين وكتلة من مجموعة من المثلثات المتباينة التى تتحرك بصورة دورانية حول المركز على هذه القاعدة شكل (٢-٢).



شكل (٢-٢)

العلاقات المكانية لمدينة الموتى الفرعونية بالجيزة

الممر الاحتفالى الخاص للمعبد الجنائزى والموجه إلى النجوم القطبية

(moholy - Nagy, Matrix of Man)

أو يمثل الرقم أربعة (جوانب الهرم) الرقم الأكثر قدسية فى العقيدة الفرعونية كما تمثل العلاقات المكانية للأهرامات الثلاثة على خط محوري مائل على أضلاع المربع الأربعة الذى يحوى المدينة بالإضافة إلى الممرات الاحتفالية الصاعدة من الوادى إلى الأهرام تعبيراً فراغياً متميزاً عن تقديس

الفصل الثانى

الرقم "أربعة" (١).

العقيدة:

كان الدين المصرى كما ظل طوال الفترة التى سبق ظهور اخناتون - ثمرة تدخل عدد كبير من العبادات القبلية الأصيلة، وكان لكل مدينة معبودها الخاص الذى يظهر فى صورة رمز مادى مقدس كتجسيد لقوة معينة من قوى الطبيعة، ومن بين القوى العظمى التى باشرت نفوذها على الحياة الأرضية كانت الشمس، وكثيرا ما اقترن اسم الاله المحلى بكلمة رع وهى أكثر ألقاب اله الشمس شيوعا، بهدف رفع مكانة الاله المحلى، وقد كانت الحاجة ماسة من أجل الحديث اليومى، إلى إطلاق لقب يرمز إلى الشمس بصفاتها المجردة غير الالهية، ومن هنا كانت كلمة "أتن" وهى الكلمة الأصلية للفظ أتون الشائع والتى ترمز إلى قرص الشمس كجرم سماوى دون أية دلالات قدسية.

وقد تطلب الأمر من أخناتون التمهيد للتحويل من عبادة رع إلى عبادة أتون أو من عبادة القوة المعنوية الكامنة فى قرص الشمس، وهو ما تشير إليه الوقائع التاريخية للفترة التى سبقت انتقال اخناتون من طيبة إلى "أخت أتون" عاصمته الجديدة، ولكن هذا التوافق مع التقاليد لم يقدر له ان يدوم، وذلك لأن التأثير الملكى كانت له أهدافه الجمالية والدينية الخاصة وسرعان ما فرض طرازاً جديداً على فنانى البلاط الملكى، فاخفى قرص الشمس المجنح فى صورته التجسيدية وحلت محله الشمس الذهبية تبعث بأشعتها المانحة للحياة، وفى الواقع ان الاله الجديد كان يختلف تماماً عن آلهة المصريين، حيث أنه القوة الكامنة فى قرص الشمس والحرارة التى تشع منه وليس كالأهله التقليدية المتجسدة فى صورة بشرية أو حيوانية مقدسة (٢) ولعل التاريخ الإنسانى لم يذكر لنا عصراً حدثت فيه دعوة حاسمة لتعبير شامل فى كل مظاهر الحضارة مثل عصر اخناتون، ان تلك الدعوة لم تنصب فقط على المعتقدات الدينية بل تعدتها إلى جميع مظاهر الحياة، كما لم يحدث قط ان استطاع إنسان التأثير على القواعد الأساسية للفن دون أن يكون هو نفسه فناناً يمثل ما أثر اخناتون على الفن، ويمكن حصر العنصر الحقيقى الذى أثر فى فن العمارة على أنه أسلوب الحياة الجديدة المستمدة من تبجيل مفاهيم الحقيقة

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٦٠-٦١.

(٢) الن جاردنر، مصر الفراعنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٤٠.



شكل (٢-٣)

أخناتون يتعبد للاله الجديد (أتون اله الشمس)

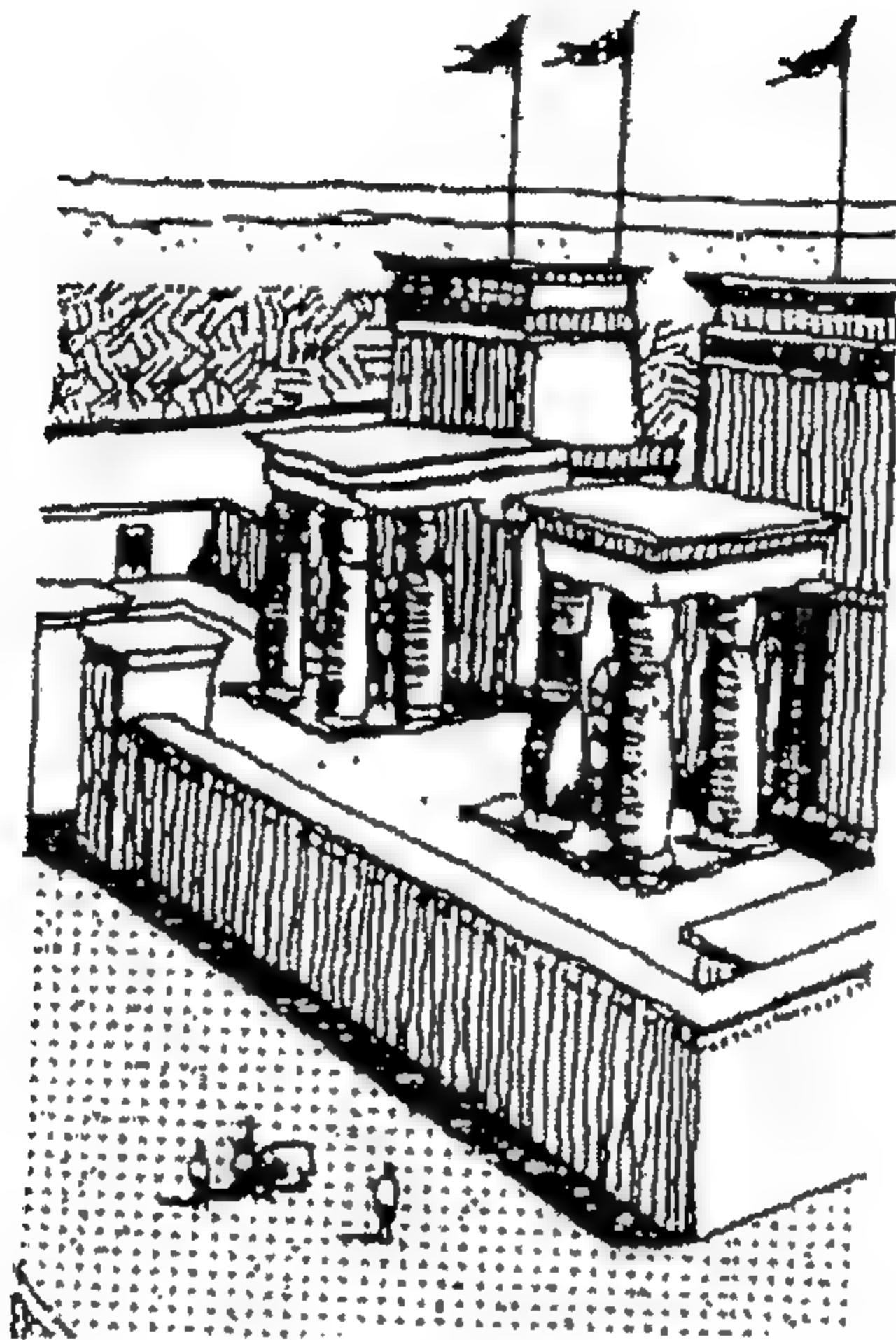
(أشرف بطرس ، رسالة ماجستير ، ١٩٩٢)

وقد تطلبت هذه الثورة الثقافية (على مستوى العقيدة)، تحول مواز في التعبير المادى عن تلك الأفكار والمعتقدات الجديدة، وهو الأمر الذى دفع باخناتون - إضافة إلى تزايد الصراع سنة وبين كهنة أمون فى طيبة - إلى هجر العاصمة طيبة، والانتقال شمالا إلى أخت أتون أوفاق أتون (تل العمارنة حاليا) وهو الموقع الذى اختاره الاله اتون حسب الرواية الفرعونية وقد احتوت المدينة الجديدة على العديد من المعابد والقصور والمنازل الخاصة، وكان معبد أتون العظيم يتوسط المدينة، وكن قدس الأقداس - المكان البالغ الخصوصية حسب المعتقدات العقائدية التقليدية مفتوحا إلى السماء حتى يسمح بدخول أشعة الشمس إلى جميع جنباته ويستطيع الملك والكهنة التعبد لآتون

(١) عبد المنعم ابو بكر، أخناتون، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ١٩٦١، ص

الفصل الثانى

فى كل مكان داخل المعبد، وهو نسق يختلف عن عمارة المعابد الفرعونية التقليدية التى كان يخيم على أجزائها الظلام الدامس وتحاط دوما بالأسرار^(١).
شكل (٤-٢)



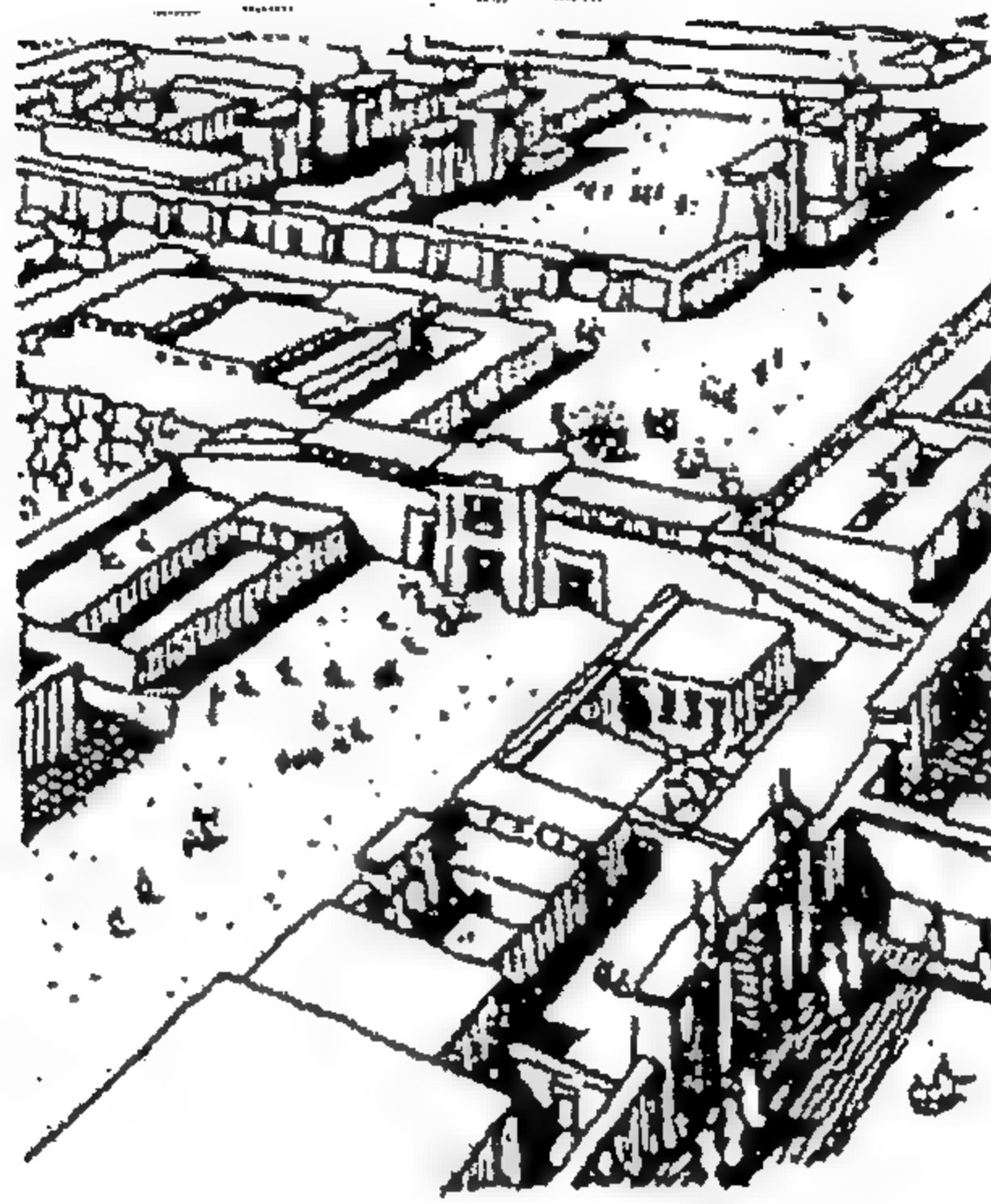
شكل (٤-٢)

قدس الأقداس فى معبد آتون بتل العمارنة

(محمد شكرى ، العمارة فى مصر القديمة)

وفى الواقع ان مفاهيم المصارحة أو الاتصال المباشر بين الالهة والمعبود، قد انعكست بدورها على طبيعة العلاقة بين الملك والرعية، فنجد قصر الملك الخاص - وقد امتلئ بالأفنية المفتوحة إلى السماء يحترفه طريق واسع يشطره إلى قسمين يتصلان عن طريق قنطرة فوق الطريق الملكى تعلوها المقصورة الملكية، التى تعرف باسم شرفه التجلى، حيث كان الملك يتصل عبرها يتجلى مع رعيته مانحا اياهم الهبات والعطايا الملكية وهو نسق لم يكن مألوفاً تماماً فى تصميم القصور الملكية قبل اخناتون، حيث كانت هذه القصور تحمل صفات من القدسية والانغلاق مثلما تحمل معابد الالهة من

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٦٣.



شكل (٥-٢)

المقصورة الملكية بقصر اخناتون فى تل العمارنة

(S, Moholy-Nagy, Matrix Of Man)

١/٢/٢/٢ - الهرم الأكبر كتجسيد للمعرفة المتميزة^(٢):

إن مستوى إدراك تقييم الهرم الأكبر بالخبرة كمنشأ معمارى، يختلف تبعا للطريقة/ المستوى التى يمكن ان ترى منها ثقافة المصريين القدماء، أو التى ترصد بها حقيقة توجه السياق الثقافى العام للحضارة الفرعونية، ويتدرج هذا الإدراك أو الفهم من مجرد رؤية الهرم كمقبرة عظيمة تهدف إلى تخليد ذكرى الملك الفرعونى إلى بناء رمزى أو وظيفي يمثل تجسيدا للمعرفة الإنسانية تتخطى أهدافه وأبعاده مجرد صورة المقبرة الملكية إلى صياغة تنظيم لظاهر الطبيعة، توليد الطاقة، حفظ الأشياء أو التنبؤ بمستقبل الحياة الإنسانية أو تسيطر اعتقاد قوى على مجموعات مختلفة من العلماء، بأن الهرم الأكبر يمثل خلاصة المعرفة المصرية وأنه إذا ما اكتشفت أسرارها فإن ذلك سيحدث بداخله أو حول عتباته.

(١) محمد أنور شكرى، العمارة فى مصر القديمة، ص ١٢٣.

(٢) بيل شول، إديتيت، سرقة الهرم الأكبر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٣٦-٥٢.

الفصل الثانى

ويرى مانلى بالمر هول *M.P.Hall* في كتابه التعليم السرى لجميع العصور الهرم الأكبر بمثابة عقد مرئي بين الحكمة الأبدية والعالم، فالزوايا تمثل السكون والغموض والذكاء والصدق والواجهة الجانبية المثلثة تمثل القوة الروحية الثلاثة الأبعاد، وتشير جوانب الهرم الأربعة للعناصر الأساسية التي نشأ منها (الكون، النور، الحرارة، الظلام، البرودة).

كما حاول العلماء البرهنة على أن الهرم الأكبر كان يضم ستة آلاف سنة من تاريخ التنبؤ المستقبلى (ابتداء من سنة ٤٠٠٠ ق.م إلى سنة ٢٠٤٥) وقورنت تلك التنبؤات بما جاء في التوراة حيث يعتقد إنها تمثل رموزا بالحجر لهذه الأحداث وتمثل كل بوصة من الهرم سنة واحدة من الزمن، كما يقرر ج دالستون سكينر *J.R.skinner* في كتابه "أصل المقاييس" أن الهرم الأكبر ما هو إلا معبد تعليمي ويربط الهرم والعلم السرى لتعبير لتفسير الرموز اليهودية وتعاليم التوراة، ويرى أنه يكشف عن المبادئ الكونية العظمى لأصل الإنسان.

أن تقييم أو تصنيف الهرم الأكبر كبناء عقائدى يهدف إلى تخليد الإنسان - الملك - أو لصرح حضاري يهدف إلى تخليد المعرفة الإنسانية يتوقف بالمقام الأول على الفهم العميق والشامل للثقافة الإنسانية التي أوجدت هذا البناء، وعلى وجه الخصوص بحقيقة التوجه العام للسياق الثقافى لتلك الحضارة.

٢/٢/٢-العمارة الجنائزية الفرعونية وتحول المفاهيم العقائدية^(١):

لم يعتنق المصريون القدماء، طوال تاريخهم الممتد مفهوما واحدا لصورة الحياة في العالم الآخر بل تطور هذا المفهوم خلال العصور المتعاقبة للثقافة الفرعونية، غير أنهم كان بوسعهم اعتناق فكرتين متعارضتين أو أكثر في نفس الوقت، ويرجع ذلك في المقام الأول إلى طبيعة السياق الثقافى العام للحضارة الفرعونية التي تقدر المفاهيم والأفكار والمعتقدات التي تنتمي إلى الأسلاف.

وتمثل أقدم التصورات التي وردت في نصوص الأهرام، المرحلة الأولى في تطور مفاهيم الحياة الأخرى للإنسان، حيث تشير إلى تحول الملك/الاله إلى نجم من نجوم الشمال القطبية، التي كانت تعتبر رمز للديمومة لأنها لا تأفل أبدا في سماء مصر وهذا التصور يفسر السبب الذي دعى المصريين

(١) أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم في مصر القديمة، ص ١٦٠.

الفصل الثانى

إلى بناء معابد أهراماتهم الأولى في الجانب الشمالى منها، كما في أهرامات الاسرة الثالثة المدرجة، بينهما حدد هذا المفهوم العقائدى موقع مداخل الاهرام في الجانب الشمالى طوال عصر الدولة القديمة وعلى الرغم من أن نصوص الاهرام المتأخرة تحدث عن صحبة الملك لاله الشمس رع وتوحده معه، أثناء رحلته اليومية عبر السماء إلا أن المصريين بطبيعتهم المحافظة استمروا في توجيه مداخل أهراماتهم نحو النجوم القطبية، على الرغم من اندثار الفكرة القائلة بحياة الملك هناك، كما أن التماثيل التى كانت تتخذ لهداية الروح داخل القبور، والتى كانت تقام في غرفة خاصة مغلقة أطلق عليها المصريون اسم "برتون" أو دار التمثال - وهى المعروفة حاليا باسم "السرداب" كانت توجه نحو الشمال أولا ثم كان أن تحولت ناحية الشرق وقد حرص المصريون أثناء هذا التحول الثقافى على إقامة تماثيل يواجه الشمال وآخر إلى الشرق داخل السرداب^(١) وقد كان التشكيل الهرمى نفسه، كنموذج للعمارة الجنائزية الملكية في الدولة القديمة، رمزا للعقيدة الشمسية وهو التتكيل الذي يرقى عليه الملك المتوفى إلى السماء، وفي نفس الوقت ترى بعد نصوص الاهرام في التشكيل الهرمى نموذجا للتلال الأزلى وهو أول جزء من الأرض خرج إلى الوجود من المحيط الأزلى وهى فكرة استمدت من طرفيه مياه الفيضان الذي كان يغطى أرض الوادى المستوية ثم ينحسر عن التلال والمرتفعات الارضية كأول المناطق التى تعيد مظاهر الحياة.

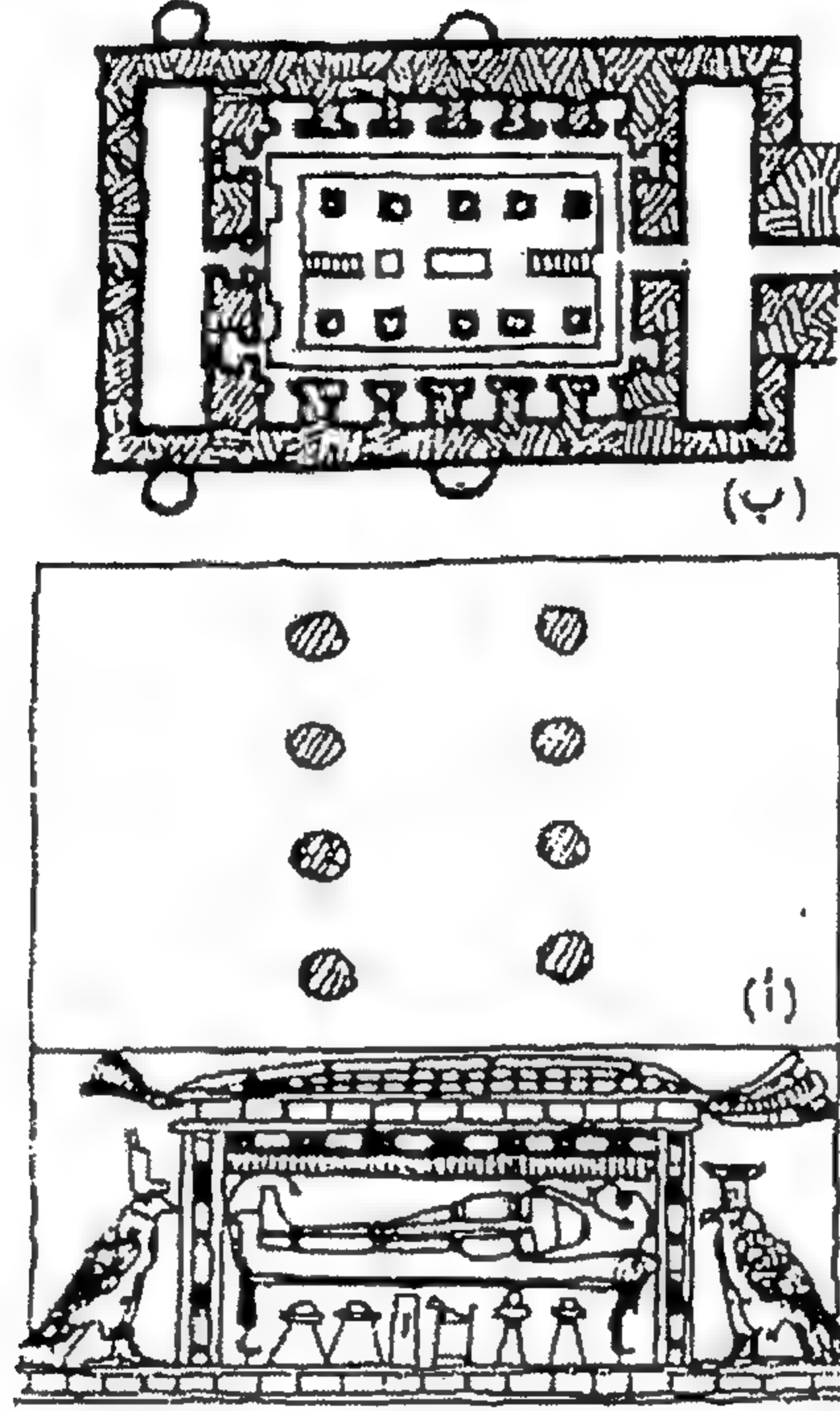
ومع مرور الوقت وتغير المفاهيم التى تحكم طبيعة الحياة في العالم الآخر، يتحول اندماج الملك مع نجوم السماء أو الاله رع إلى التوحد مع الاله اوزيريس، كما تقرر الاسطورة التاريخية، ويؤدي ازدياد الاهتمام بعباده اوزيريس في الدولة الحديثة إلى تصميم المقبرة الملكية على نسق ضريح اوزيريس كما تصفه الاسطورة، ويتضح هذا في ضريح الملك سيتي الأول الرمزي في ابيدوس (العرابة المدفوعة) الذي يتفق تماما مع الصورة الاسطورية للمقبرة الإوزيرية^(٢)، وعلى الرغم من تعذر محاكاة هذه الصورة في المقابر الملكية المحفورة في وادي الملوك بطيبة، إلا أن غرفة الدفن احتفظت بارتباطها الاوزيرية من خلال التماثل الرئيسى في التخطيط، علاوة على الرمزية الكونية التى كانت تحملها طوال حقبات التاريخ الفرعونى، حيث يمثل سقف غرفة الدفن السماء وأرضيتها الأرض، وتشمل الزخارف لسقوف المقابر ملوك الدولة الحديثة على خرائط للنجوم ومجموعات من المعبودات

(١) الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، ج(١)، ص ٢٧٠.

(٢) أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٢٣ - ١٧٢.

الفصل الثانى

النجمية، كما كان المعتاد ان يوضع التابوت على كتلة منفصلة من الحجر،
تولج فى أرضية الغرفة، بحيث تماثل صورة التل الأزلي. شكل (٦-٢)



شكل (٦-٢)

العلاقة الرمزية بين قبر أوزيريس كما تتصوره إحدى البرديات الجنائزية
(أ) ضريح الملك سيتي الأول بأبيدوس (ب) (أ. ج. سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر
القديمة)

ومن هنا نرى تطابق أو تشابه التصميم وعناصره مع الاسطورة
(نص أدبي) وهذا يظهر العلاقة من قديم الأزل.

ان اختفاء التطور التصاعدي فى العمارة الجنائزية الفرعونية،
كتعبير عن التطور فى العلوم والتقنيات البنائية أو كصدى للنمو فى المكان
السياسية والسلطان للدولة أو الملك، على الصعيدين المحلي والاقليمي، على
حد السواء، هو أمر لا يمكن تفسيره بمعزل عن الفهم الواعي والادراك
الشامل للتحوّل فى الانساق العقائدية، التى كانت العمارة الجنائزية (والتي
بلغت ذروتها من الناحية البنائية فى الهرم الأكبر فى عصر الأسرة الرابعة)

== الفصل الثانى ==

تمثل استجابة حقيقية وصادقة ومثالية لها فى أطوارها المتباينة والمتعاقبة.

٣/٢/٢/٢ - المعبد الإنسان:

لقد سعى الحكماء - فى مختلف الحضارات التاريخية - إلى نقل المعرفة والحكمة التى تمت صياغتها فى عصر ما خلال النصوص أو الرموز المقدسة، تلك النصوص التى كانت تمثل أنساقا من المعرفة احتفظت بأطوارها الرمزية على الرغم من انتماءها إلى فترات زمنية وحالات انسانية متباينة من الضمير اللاواعي للحضارات^(١).

وقد كانت وسيلة نقل هذه المعارف هى الصور المتنوعة للنتائج المادية للحضارات من أساطير، عادات، بنايات أو طقوس عقائدية الخ، حيث يتوقف فهم الصروح البنائية أو النصوص الطقسية التى خلفتها تلك الحضارات على المستوى الذى يمكن ان ترى من خلاله، وتتباين تلك المستويات من النفعية، الرمزية، الجمالية، الإسطورية، أو كونها تعبيراً مادياً عن فلسفات تشمل رؤى كونية شمولية، ومن المؤكد ان تلك المعابد التى ظل المصريين القدماء يشيدونها لمدة آلاف السنين، كانت ثمرة جهود طبقة خاصة من الحكماء ذوى الخبرات والمعارف الغير محدودة، هؤلاء التى اشتملت معارفهم على فهم خاص ومتمايز لقوانين الحياة، ولقد رأى المصريون ان الجسم الانسانى وأعضاؤه المختلفة يحمل صفات قدسية خاصة وقد كانت تلك القدسية لدى المصريين أعلى من أن تجسد فى صورة مباشرة ومن ثم كانت الرمزية هى الوسيلة التى يتم التعبير بها عن الأفكار المتعلقة بهذا التقديس للإنسان، حيث تتميز العملية المصرية بأنها عقلية غير مباشرة تستخدم تشكيلات محددة لاستحضار أفكار ومفاهيم خاصة وراء تلك التشكيلات.

ولم تكن تلك الرمزية لاختفاء المعرفة بهدف جعلها لغزا لا يمكن النفاذ اليه، ولكن كان ان تجسيدها فى صورة رمزية جزء من الاطار العام لنقلها.

ولقد كرس المعبد المصرى القديم ليكون كتاباً لنقل تلك التعاليم والمعارف الخفية، فكل تفصيلاً بنائياً لها أهميتها فى تحقيق هذه الغاية، وتمثل التقنيات وسيلة التحقيق المادى لهذه الأسرار، ومن ثم تخضع للهدف من وراء انشاء المعبد^(٢).

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٧٥.

(٢) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٧٦.

الفصل الثانى

تحليل معبد الأقصر:

ويمثل معبد الأقصر - لدى بعض المنظرين - تنويعا لتلك المعارف والعلوم، فمن خلال برنامج بنائى طويل الأجل، تم تنفيذه عن طريق الملوك المتعاقبين، كان الهدف النهائى هو تنويع تلك المعارف للوصول إلى الصيغة النهائية الرمزية (المعبد / الإنسان). شكل (١ - ٧ - ٢)



شكل (١ - ٧ - ٢)

معبد الأقصر (دافيد روبرتس)

ولقد تم نشاء المعبد اعتمادا على ثلاث محاور رئيسية غير متوازية، الأمر الذى يعطى الرمزية الحركية للمعبد بأكمله، وهو ما يضيف عليه صفة الكائن الحي، بالإضافة إلى تحقيق قمة التوافق مع العناصر المادية للبيئة التى تحمل جميعها صفات الحياة. شكل (٢ - ٧ - ٢)



شكل (٢ - ٧ - ٢)

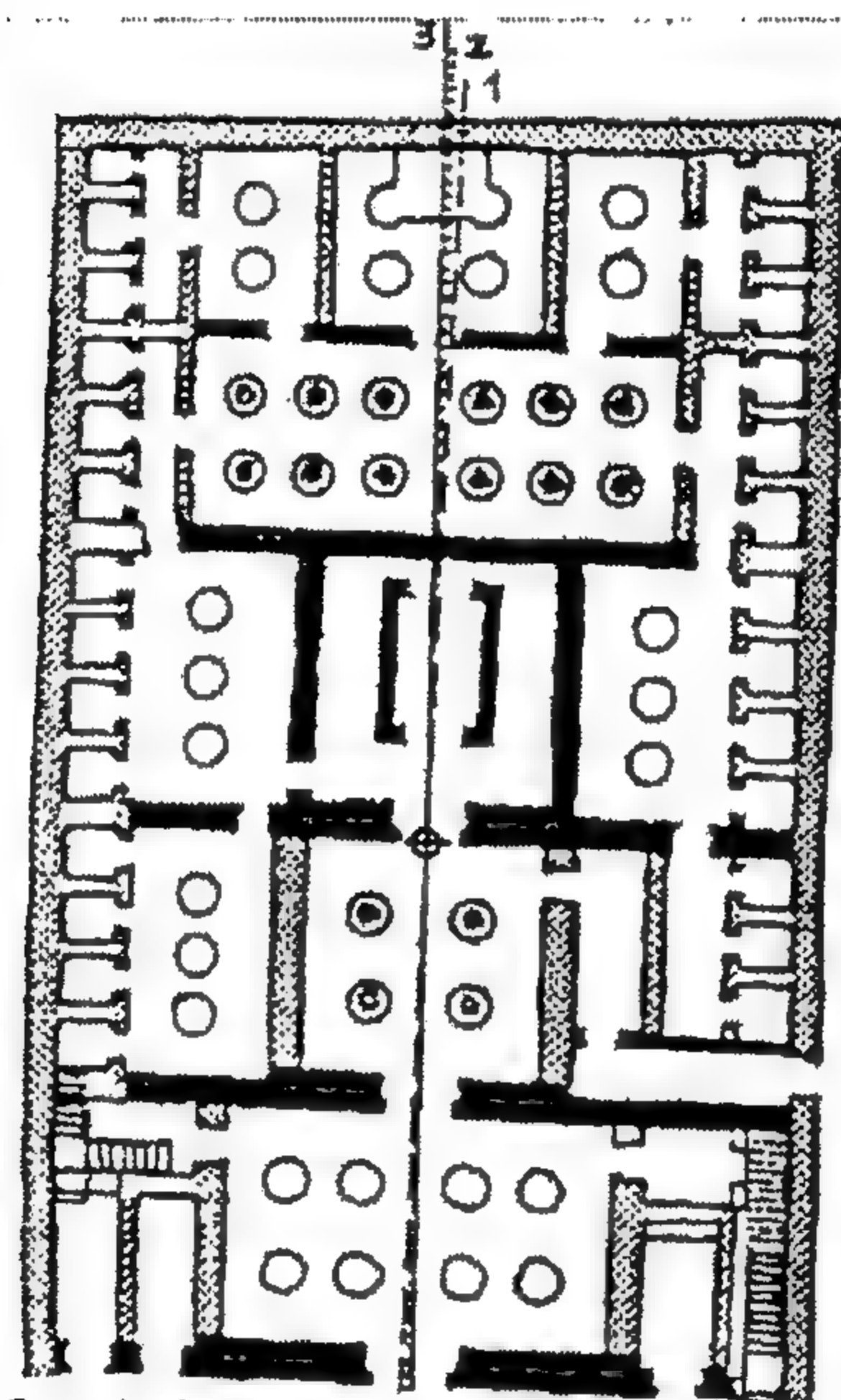
معبد الأقصر (الشمى)

== الفصل الثانى ==

وهذه المحاور الثلاثة الرئيسية:

المحور الوسيط "المحور الهندسي / الفلكي" الذى يقسم الواجهة الجنوبية إلى جزئين متوازنين.

محور القياسات - محور آمون "المحور التوجيهي الذى يوجه المعبد نحو ساعة معينة من ساعات الإله رع (الشمس) فى السماء، وهو الذى يقسم قدس لأقداس الخاص بالاله آمون إلى جزئين متساويين. شكل (٨-٢)



شكل (٨-٢)

المحاور التنظيمية الثلاثة فى معبد الأقصر

(The Temple in Man)

ومن ثم فإن كل حائط أو نقش كتابي يجب ان يدرس تبعا للعلاقة التى تربطه بالمحور التنظيمي الخاضع له، وبالتالي فإن العمارة التى تبدو غير منتظمة أو تفتقر إلى تعبير هندسي واضح، تستمد معناها الحقيقي فقط عند إرجاعها إلى حقيقة وجود ثلاث محاور تنظيمية مختلفة.

ولقد سجل الإنسان المصري القديم فوق جميع أحجار المعبد نقاطا

الفصل الثانى

خاصة تمثل علامات (مفاتيح) للقياس والتتسيب، وتساعد تلك العلامات على توقيع الأشكال المتكاملة على جانبي الحجر لتكملة صورة أو رمز معين (بعمل الحجر فى هذه الحالة كوسيط شفاف يمكن الرؤية أو الإدراك من خلاله للربط بين الأشياء) وتمثل الصورة الأحادية، على أحد جانبي الحجر، رمزا لا يمكن فهمه سوى من خلال الرموز التكميلية فى مواضع أخرى، ويرجع ذلك إلى أن كل من الغرفتين اللتين تحويان جانبي الحجر يخصص كل منهما إلى وظيفة رمزية متباينة^(١). شكل (٩-٢)



شكل (٩-٢)

الوجه الملكى فوق أرضية قدس الأقداس بمعبد الأقصر

(The Temple in Man)

العقيدة / المعارف

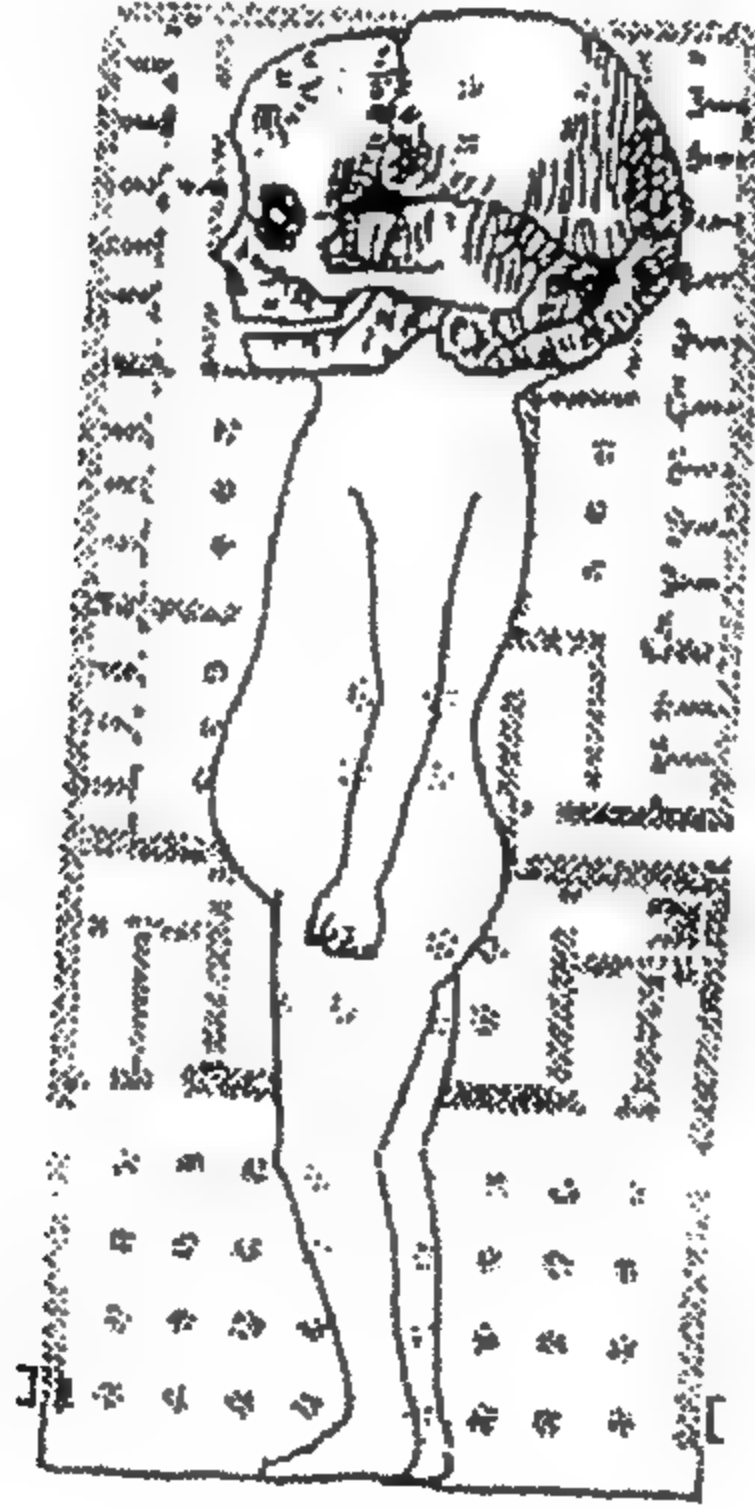
وتمثل أرضية معبد الأقصر فى الجزء المغطى منه قطع حجرية غير منتظمة الشكل، وعلى الرغم من أى من تلك القطع لا يأخذ تشكيل منحنى، إلا أنها وضعت فى علاقات تأخذ خطوطا منحنية معينة، لتشكيل فى النهاية

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٧٧.

== الفصل الثانى ==

صورة لوجه إنسانى له نفس النسب والملامح الخاصة بالملك / الاله الموجوده على نقوش المعبد، كما ان الفتحات والأبواب والغرف المختلفة ترمز إلى معرفة تامة ودراية بالغه الدقة بتشريح الرأس الإنسانى ووظائف كل من الأجزاء التشريحية المختلفة، وللعمليات العضوية الحيوية داخل الرأس الإنسانى مثل التنفس، البلع، الرؤية، كما يمثل البناء الحكى للمعبد (المبنى فى عصور متعاقبة) صورة كاملة للإنسان / الملك / الاله فى مختلف المراحل العمرية.

تعد تجسيدها لمعرفة كاملة بالنسب المختلفة للإنسان فى مختلف المراحل النسبية، وإذا ما تمت مقارنة العلاقة بين مقياس رأس الإنسان (طبقاً للأرضية فى الجزء المغطى من المعبد) وجسده (المعبد الكلى) يمكن رصد علاقة - أكبر قليلاً من العلاقة العادية للإنسان - تمثل مقاييس حتى يبلغ من العمر اثنى عشر عاماً وهو ما يمكن فهمه إذا رجعنا النصوص التى تشير إلى المعبد باعتباره المكان الذى يجب على الملك الطفل ان يقضى فيه أعوامه الأولى (٧ : ١٢ عاماً) كما ان جميع المراحل السنية قبل وبعد تلك السن تمثل فى المعبد خلال علاقات ثانوية خاصة. شكل (١٠-٢)

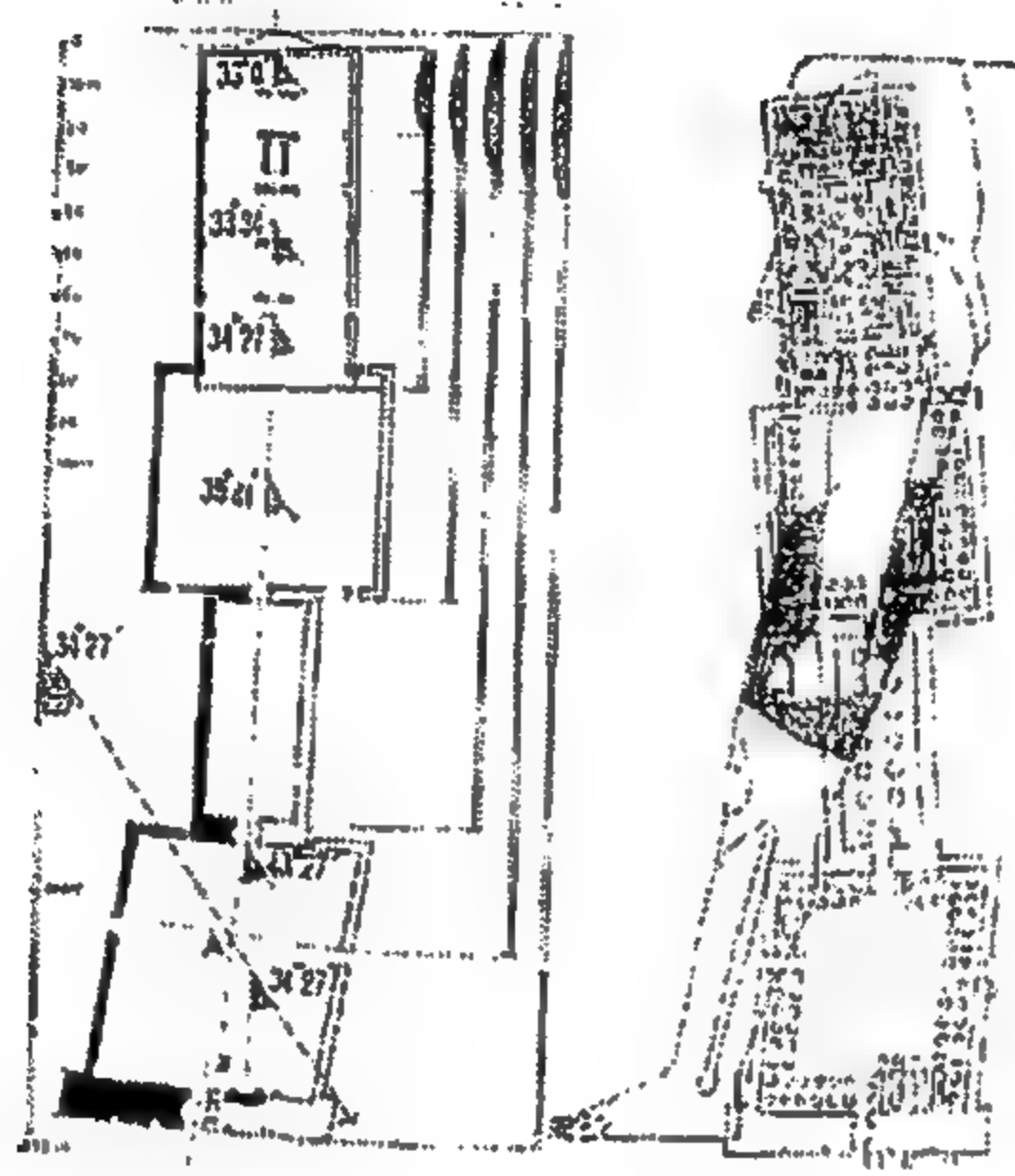


شكل (١٠-٢)

الأسقاط الرمزي للطفل الملكي فى قدس الأقداس بمعبد الأقصر
(S. du Lubtitz, The Temple in Man)

الفصل الثانى

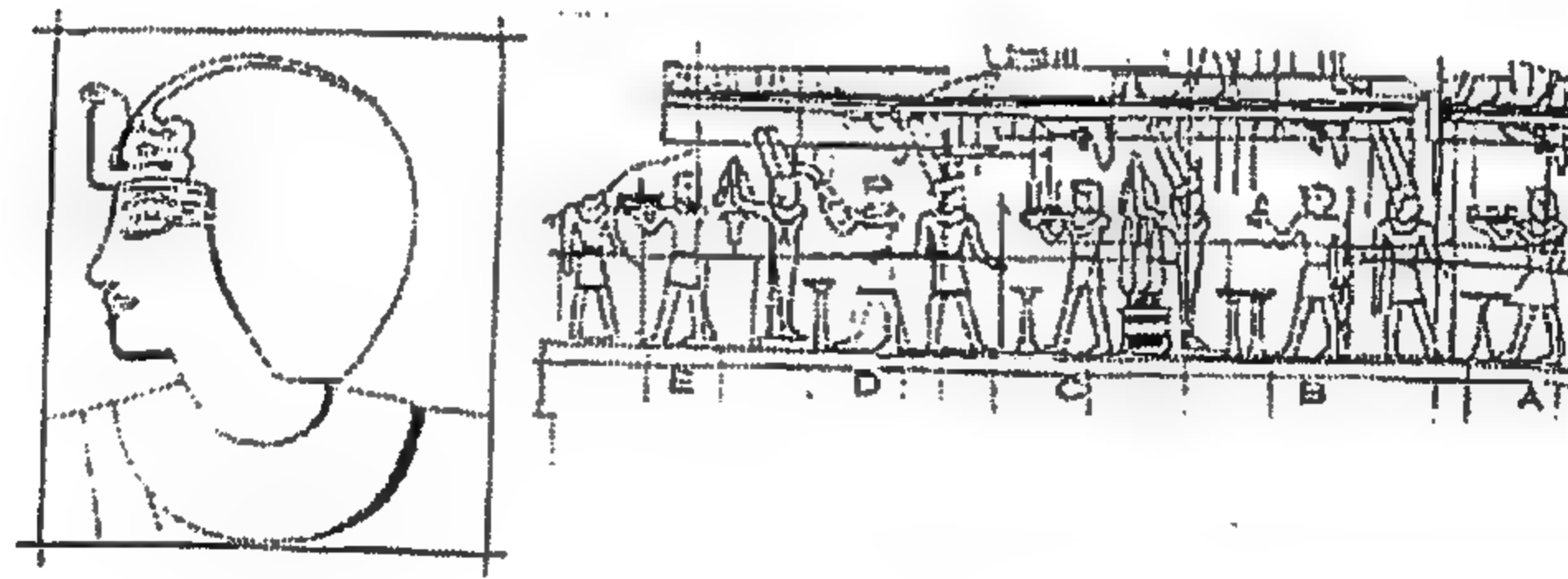
وقد مثلت مراحل الإنسان المعبد الخمسة فى أحد النقوش، التى تحوى رسوما خمسة للملك لها نفس الطول، غير ان ارتفاع رأس الإنسان / الملك يتغير بما يحقق النسب المختلفة لمراحل النمو السنوية المتعاقبة للإنسان - نفس مراحل نمو المعبد - كما أن أحد النقوش قد تم إعادة نحته لى يشمل التعبير المشترك عن مرحلتين سنتين (١٢، ١٨ سنة) فى نفس الوقت. شكل (١١-٢) أ، ب



شكل (١١-٢) أ

الاسقاط الرمزي للإنسان / الملك على المعبد الكامل بالأقصر (إلى اليمين)، والمراحل السنوية المختلفة الممثلة فى قطاعات المعبد المختلفة.

(S. Du Lubtitz, the Temple in Man)



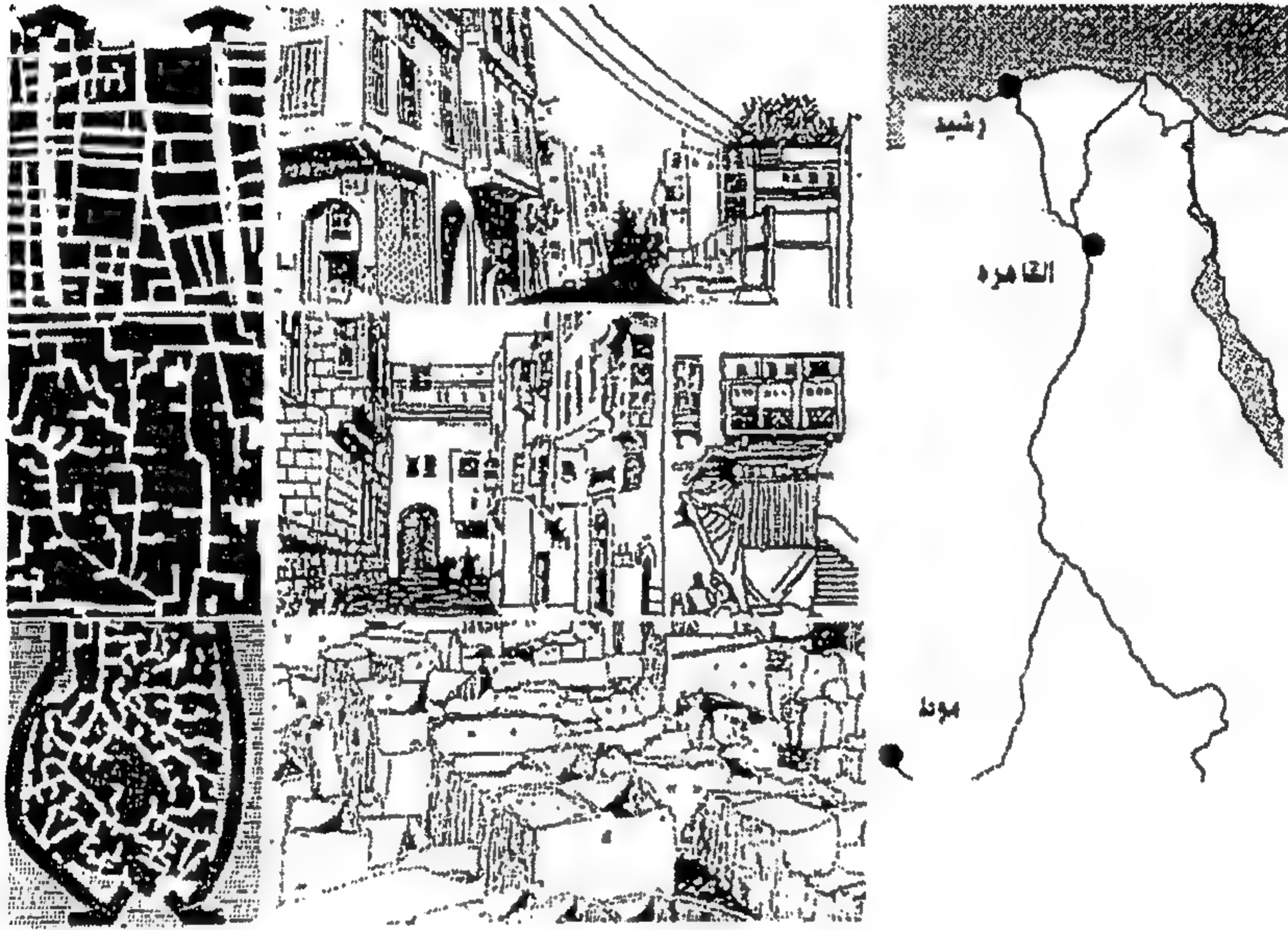
شكل (١١-٢) ب

مراحل النمو المتعاقبة للإنسان على بعض النقوش داخل معبد الأقصر (إلى اليمين) ، إحدى النقوش التى أعيد نحتها لترمز إلى مرحلتين سنيتين متباينتين للملك / الاله (إلى اليسار)

(S. Du Lubtitz, the Temple in Man)

== الفصل الثانى ==

ان المعبد الذى ينمو ويتحرك هو تجسيد مثالى، وتعبير صادق، وظفت فيه العلوم والمعرفة المتميزة لتخليد مفاهيم ثقافية بالغة التعقيد، وتمثل العلوم والمعارف الإنسانية هنا على الرغم من أهميتها المطلقة فى تشكيل الصياغات الفراغية - مجرد وسيلة تمكن من تحقيق رؤى عامة وشاملة، بالغة الأهمية، فى السياق الثقافى العام للجماعة، غير ان الإدراك الكامل لتلك العمارة، ومن ثم للهدف الحقيقي وراءها، لا يمكن أن يتم سوى من خلال فهم عميق وشامل للعقلية المصرية المتميزة على مستوى المعرفة والعلوم^(١). شكل (١٢-٢)



شكل (١٢-٢)

تمايز التشكيل العمرانى لبعض المستقرات البشرية المصرية باختلاف أقاليمها المناخية

Suzette M. Azizi, Traditional Houses in Response to Hot Climata in Egypt, Ises 1991 Solar World Congress, Denver, U.S.A 1991

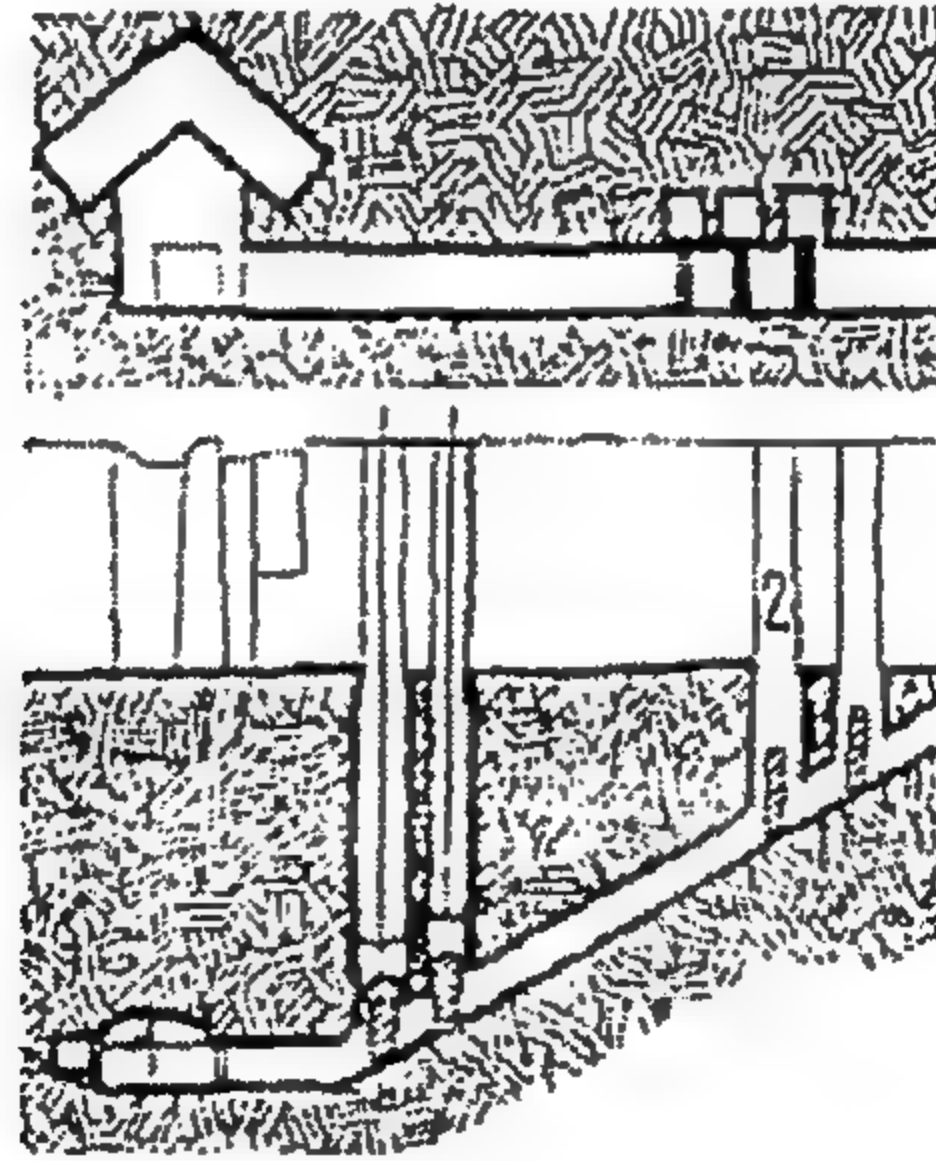
(١) أشرف بطرس، الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٧٨-٧٩.

== الفصل الثانى ==

٤/٢/٢/٢ - رصد العلاقة التبادلية بين الثقافة والنتاج البنائي:

نرى أن المصرى القديم، خلال تاريخ طويل يمتد نحو ثلاثة آلاف عام، قد طوع معرفته، التي كانت تتطور وتنمو بصورة تصاعدية، اعتمادا على خبرات وتجارب الأسلاف، لخدمة أنساق ثقافية غير قابلة للتعديل أو التعبير، وهنا تعمل المعرفة على صيانة التقاليد الثقافية الخاصة والمحافظة عليها من خلال الأنساق البنائية التي تتغير وتتطور بصورة دائمة بهدف الوصول إلى الصياغة المعمارية المنشودة التي تحققها الصورة المثالية للنسق الثقافى.

فعندما واجه المصرى القديم مشكلة أساسية عند بناءه المقبرة - التي كانت تمثل المدخل إلى العالم الآخر، فقط كان احتواء الدفنان المصرية على مواد ثمين، أمرا لا يمكن تجنبه فى ضوء معتقدات المصريين عن العالم الآخر، مما كان يعرض المقبرة وصاحبها دوما لأخطار السرقة، الأمر الذى جعل المصرى موزعا بين عقيدته التي تحتم ضرورة بقاء جسده سليما وبين رغبته فى أن يجلب معه متعلقاته الثمينة التي يحتاجها فى الحياة الأخرى، لذا كان على مصمم المقبرة أن يستنبط مستخدما معارفه الخاصة - وسائل تحول دون اقتحام غرفة الدفن وتسمح بحماية المومياء بوجه خاص^(١). شكل (٢-١٣) -

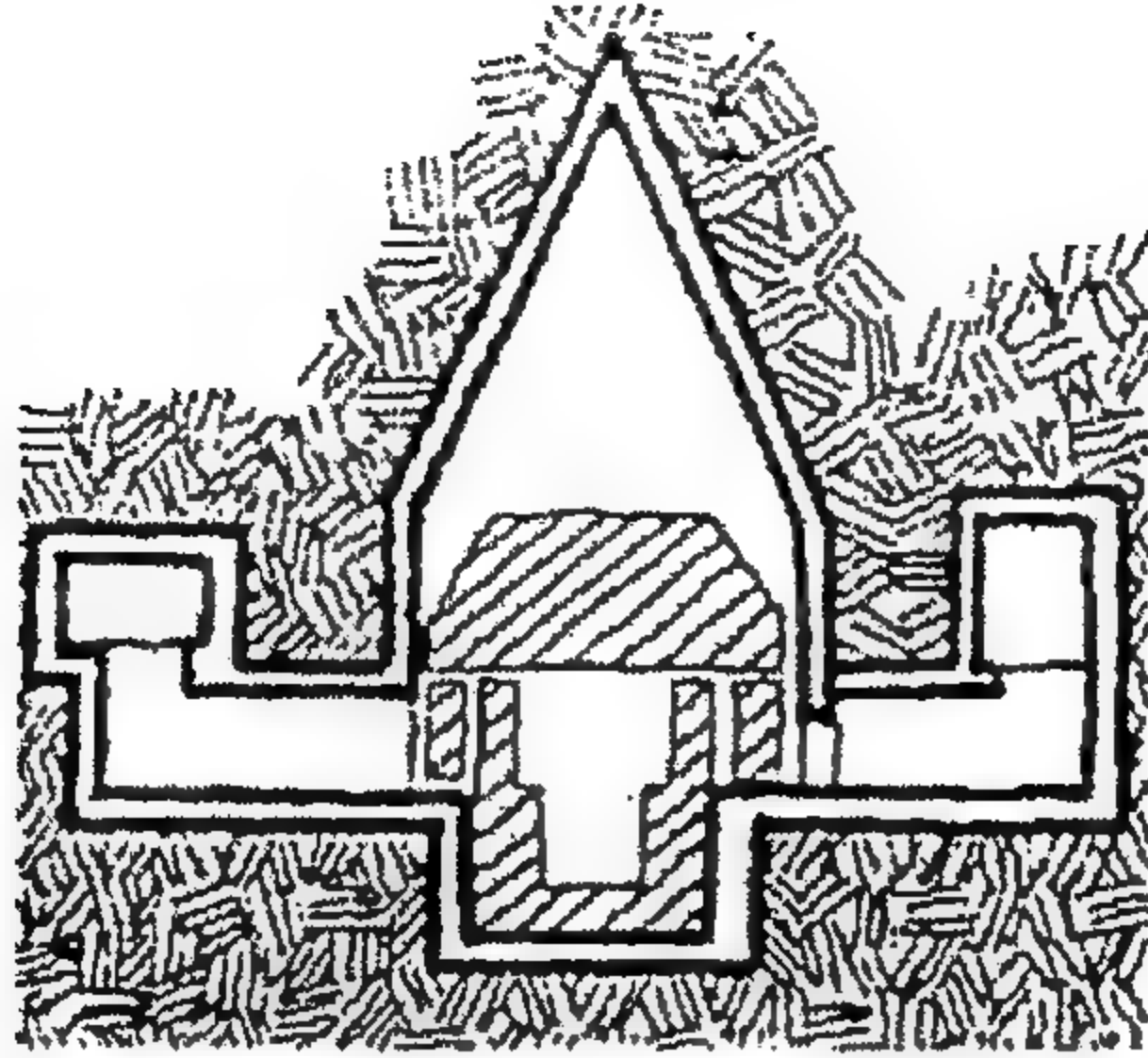


شكل (٢-١٣)

قطاع فى مقبرة بيت خلاف بسقارة، (أ. ج سبنسر ، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)

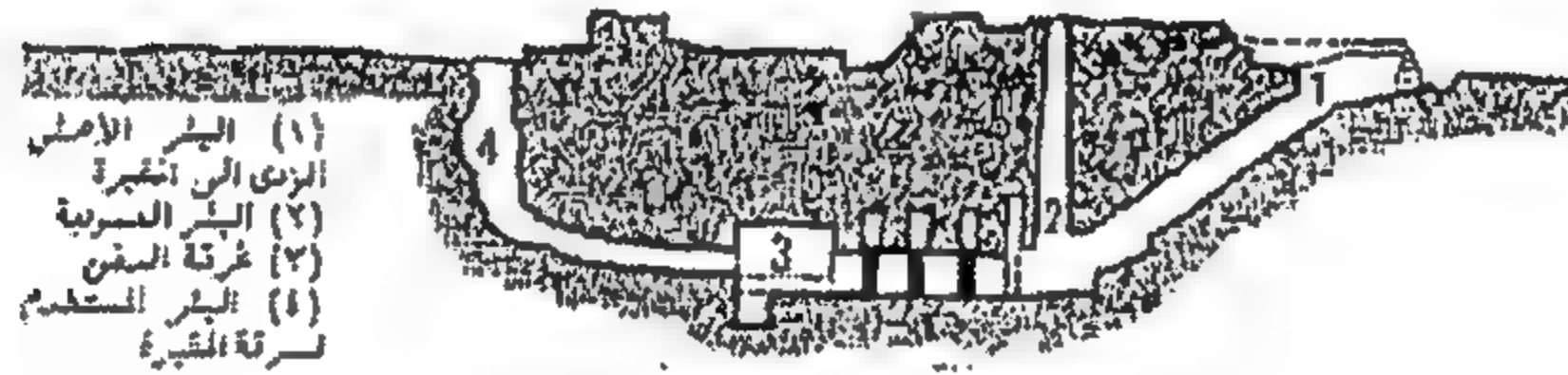
(١) أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، مرجع سابق ، ص ٧٩ - ١١٤.

== الفصل الثانى ==



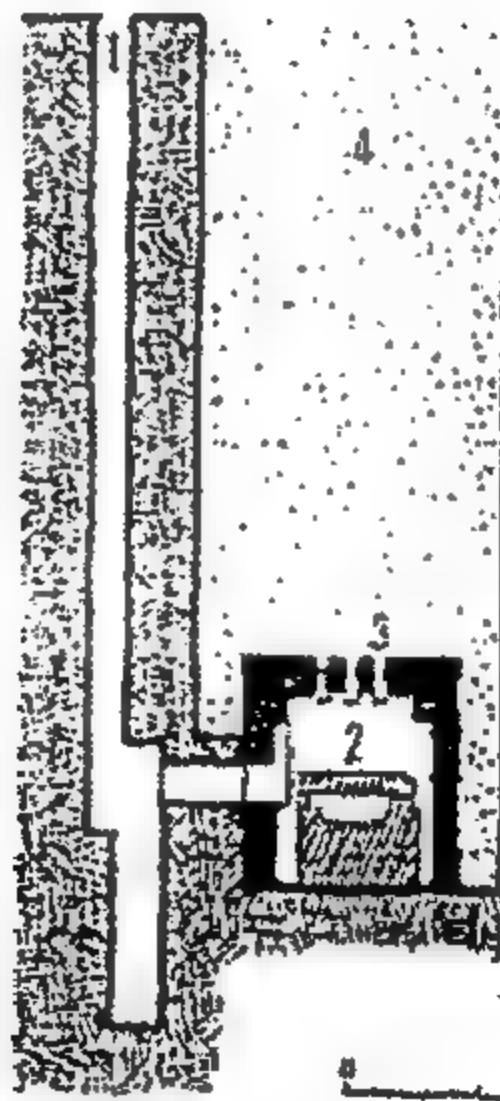
شكل (١٤-٢)

قطاع فى غرفة دفن هرم خنجر (الأسرة ١٣) ، (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)



شكل (١٥-٢)

قطاع فى مقبرة المعمارى الملكى سنوسرت عنخ، المصدر (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)



شكل (١٦-٢)

(١) البئر الضيقة، (٢) غرفة الدفن ، (٣) الأوانى الفخارية ، (٤) البئر المربعة ،
(١٠/٢) قطاع فى بئر مقبرة من الأسرة (٢٦) (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)

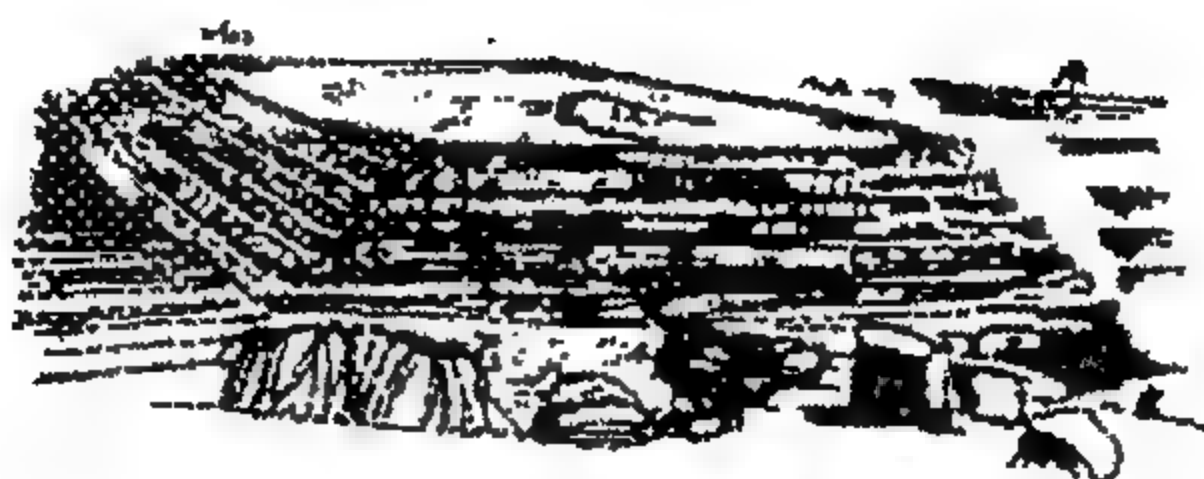
== الفصل الثانى ==

٣/٢/٢ - مراحل التطورات المعمارية فى العصر الفرعوني^(١):

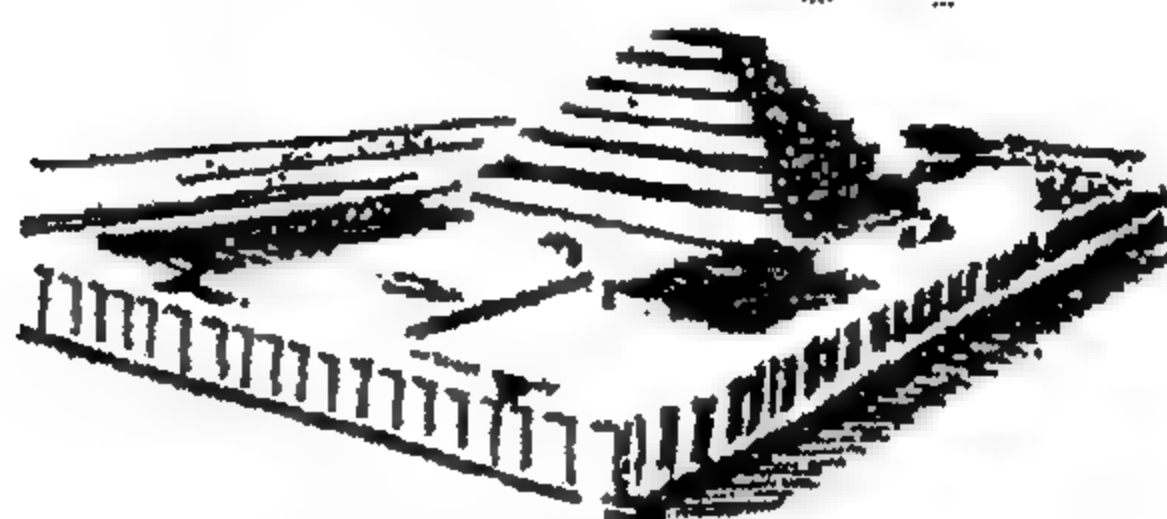
امتد العصر الفرعوني حوالى ثلاثة آلاف عام، شاهد مراحل من التطورات المعمارية بمعدلات تتناسب مع طبيعة الحياة، كما ظهر فى التحولات التى طرأت على تصميم المصطبة ومنها إلى الهرم المدرج ثم الهرم المتكامل الشكل والتى لا تزال أهرامات الجيزة منها تمثل إنجازا علميا وتنفيذا حتى على المستوى، إذ يعبر الهرم عن التقدم العلمى المتكامل فى مجالات الرياضيات والفلك والهندسة وفنون البناء والبرمجة وإدارة عمليات التشييد. وقد تلازم الإبداع المعماري بالوحدة الوطنية التى استقرت حتى الأسرة السادسة عندما نمت روح الفردية وانقلبت إلى ثورة طبقية انتهت إلى تقسيم الدولة إلى ولايات تتنازعها الانقسامات فضعفت وضعف بذلك إنتاجها المعماري والفنى وهبطت المهارة الفنية وروح الإبداع، وفى هذه الفترة ظهرت الاستراتيجية العمرانية التى تدعو إلى ضرورة بناء المدن وتعميرها فى المناطق المعرضة للغزو الخارجى وتكثيف السكان فيها لتكون قادرة على المقاومة والدفاع عن نفسها. شكل (١٧-٢) ، شكل (١٨-٢) ، شكل (١٩-٢) .

(١) عبد الباقي إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى.

== الفصل الثانى ==



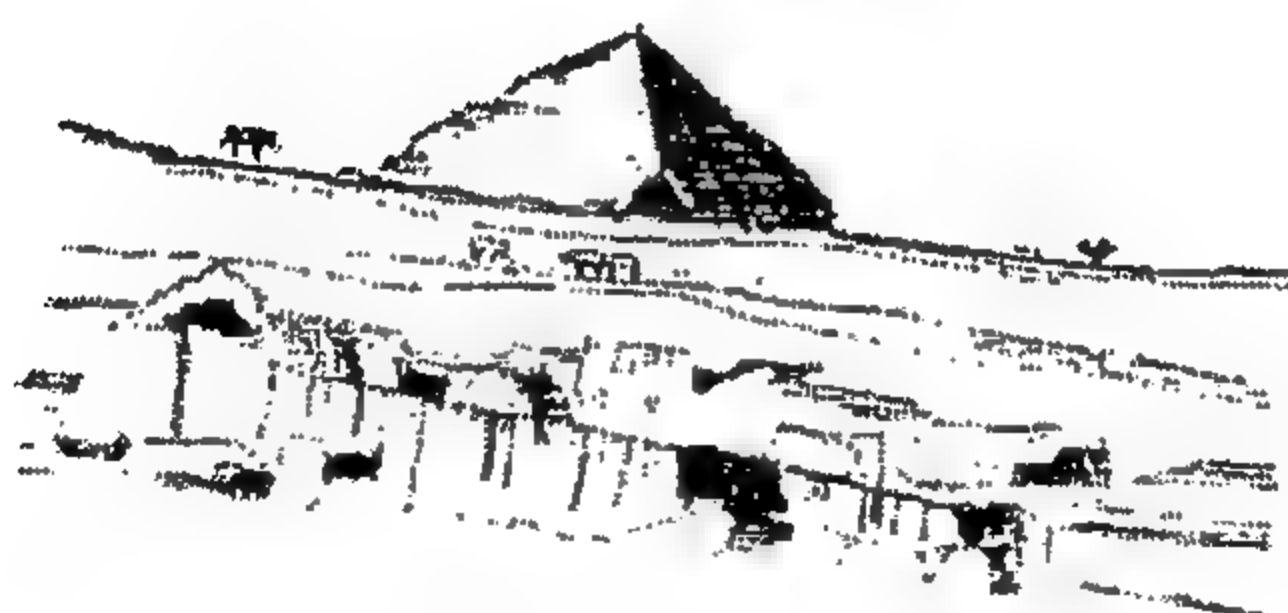
- مصطبة مقبرة من عهد آسب - الأسرة الأولى .



- هرم زوسر المدرج مقبرة - الأسرة الثالثة .



- هرم ميدوم بنى سنف - الأسرة الرابعة

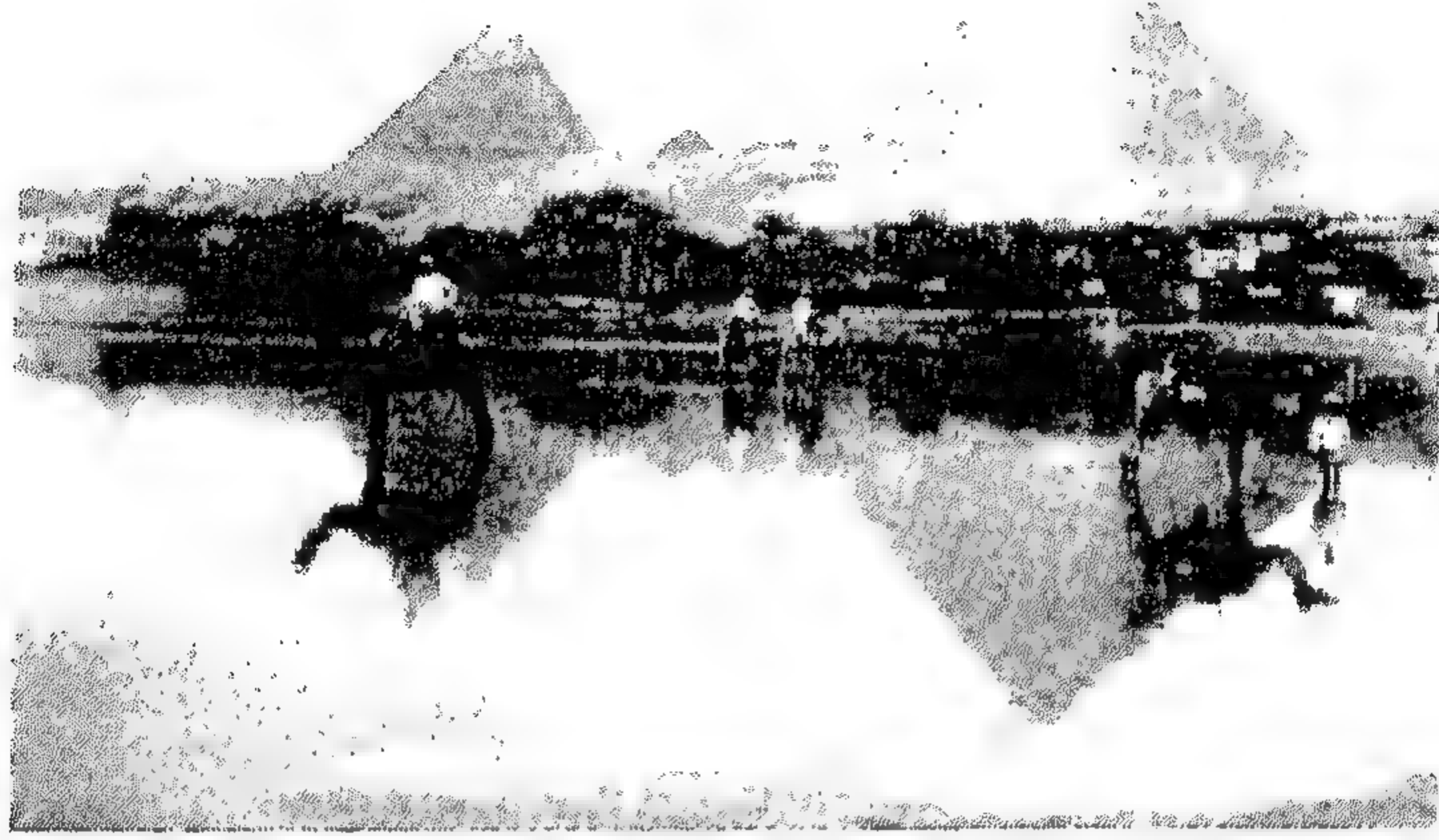


هرم منقر المنفى - بمصر

شكل (٢-١٧)

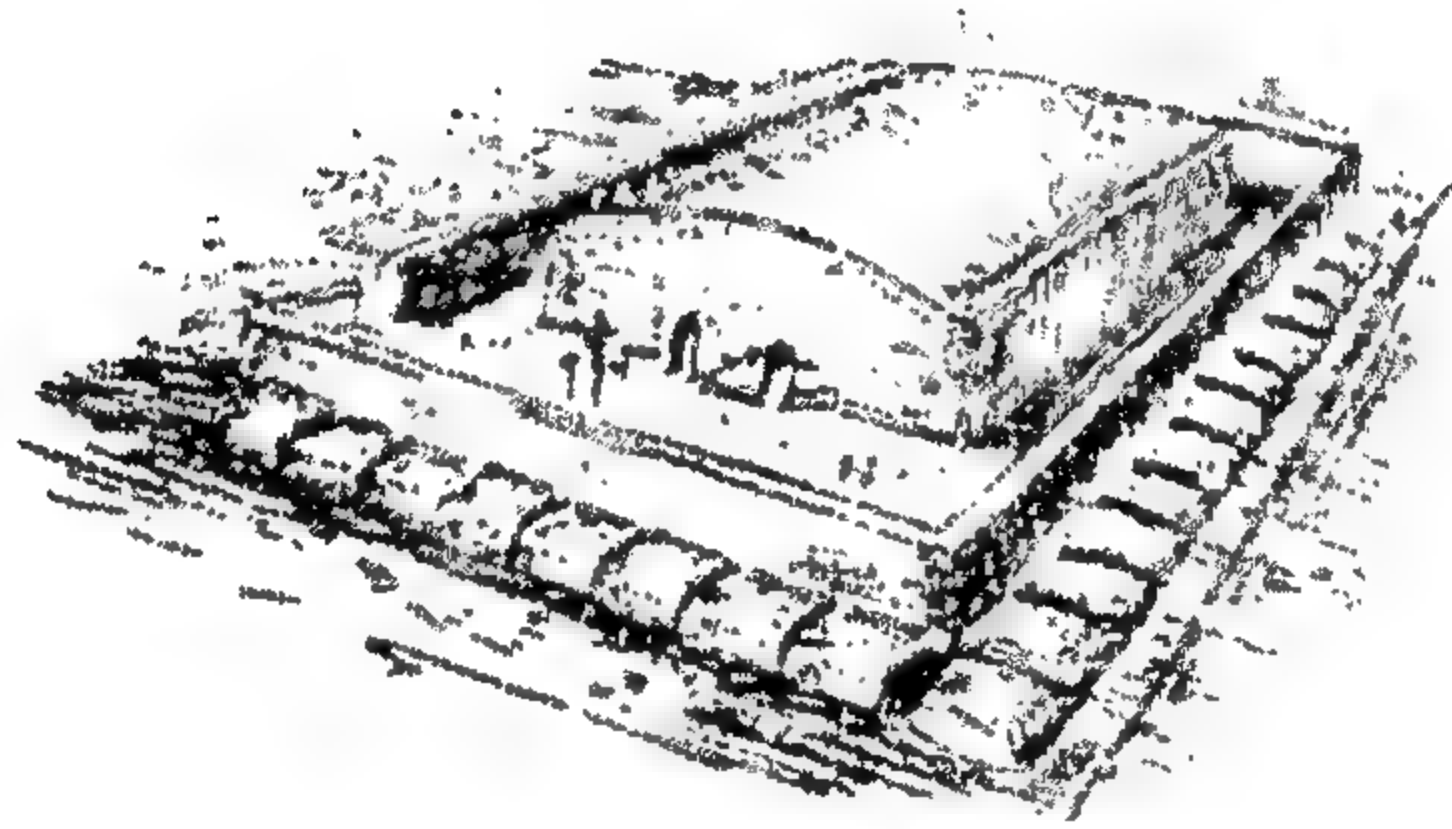
التطور المعماري للهرم (عبد الباقي إبراهيم ، ١٩٨٧)

== الفصل الثانى ==



شكل (١٨-٢)

الهرم المتكامل الشكل (مكتبة لينرت ولاندروك)



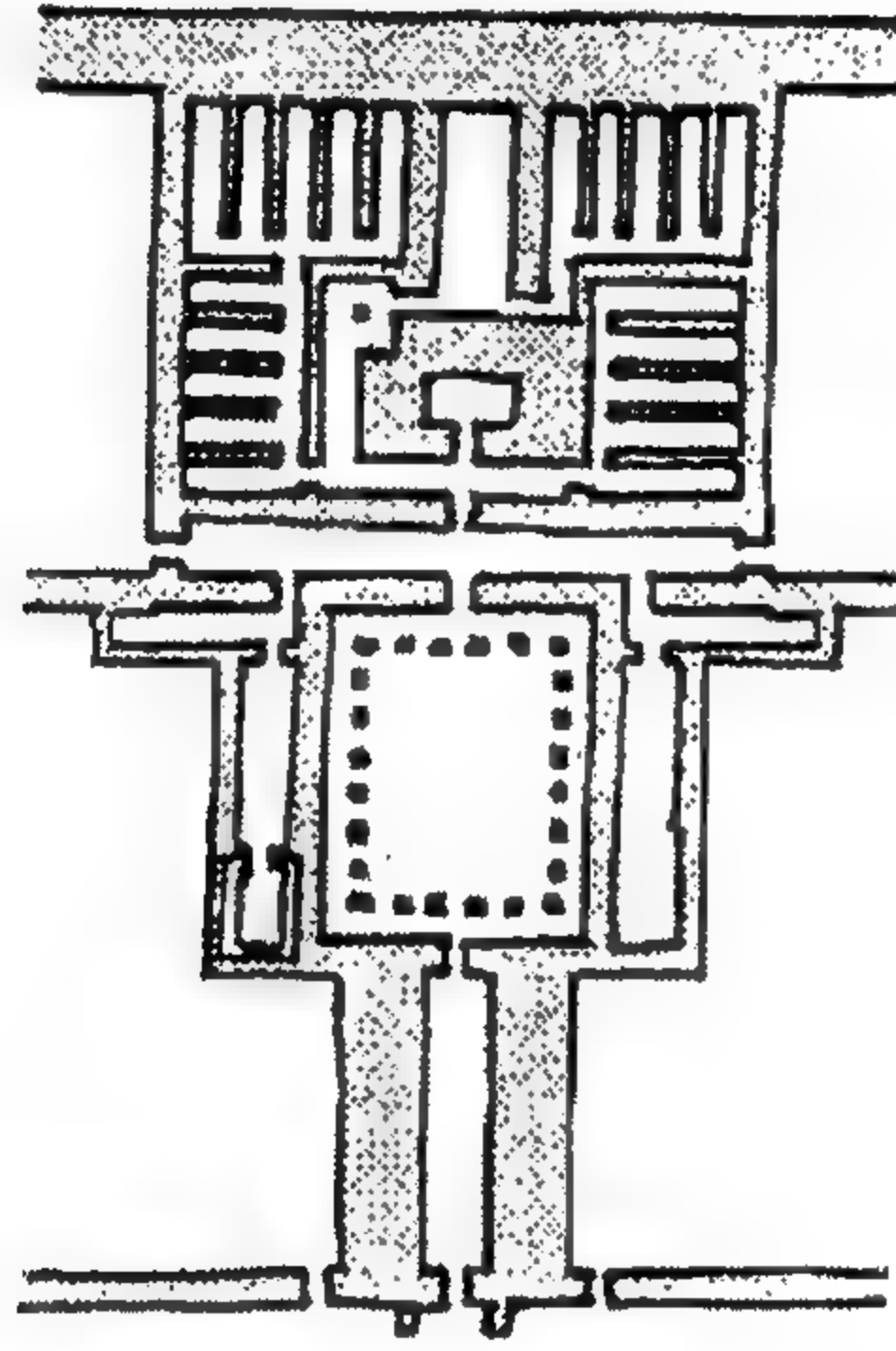
شكل (١٩-٢)

معبد مرنپث بأبيدوس - الأسرة الأولى (عبد الباقي إبراهيم ، ١٩٨٧)

شهد عصر الدولة الوسطى عودة إلى الوحدة الوطنية مع ازدهار اللامركزية واكتسبت بذلك قوة أكبر كان لها أثرها الإقليمي على الدول المحيطة بمصر في الشرق الأدنى وجزر البحر الأبيض المتوسط، ومع بزوغ نجم طيبة وفي ظل الاستقرار عادت الحركة الفنية والعلمية والأدبية والتجارية التي انعكست على البناء العمراني وازدهار عمارة القصور والمكاتب والمصانه والمخازن

الفصل الثانى

وسكن العمال. كما شهدت هذه الفترة تحولا فى التخطيط القومي عندما انتقلت العاصمة الإدارية إلى شمال الفيوم وبقيت طيبة فى الجنوب عاصمة دينية وهكذا انقلب ميزان الفرقة والضعف الحضاري إلى وحدة واستقرار وتقدم حضاري شهدته هذه الفترة التى لا تتعدى قرنين من الزمان. ثم انقلب الميزان بعد ذلك مرة أخرى فى الفترة من عصر الأسرة الثالثة عشر حتى الأسرة السابعة عشر والتى شهدت غزو الهكسوس لمصر فانتقل الاستقرار إلى قلق والقوة إلى ضعف والحرية إلى احتلال، ومع ذلك بقيت روح مصر وتقاليدها الروحية واللغوية والدينية دفيئة فى وجدان الإنسان المصري ولم تظهر على السطح فى العمارة أو الفنون شكل (٢-٢٠).



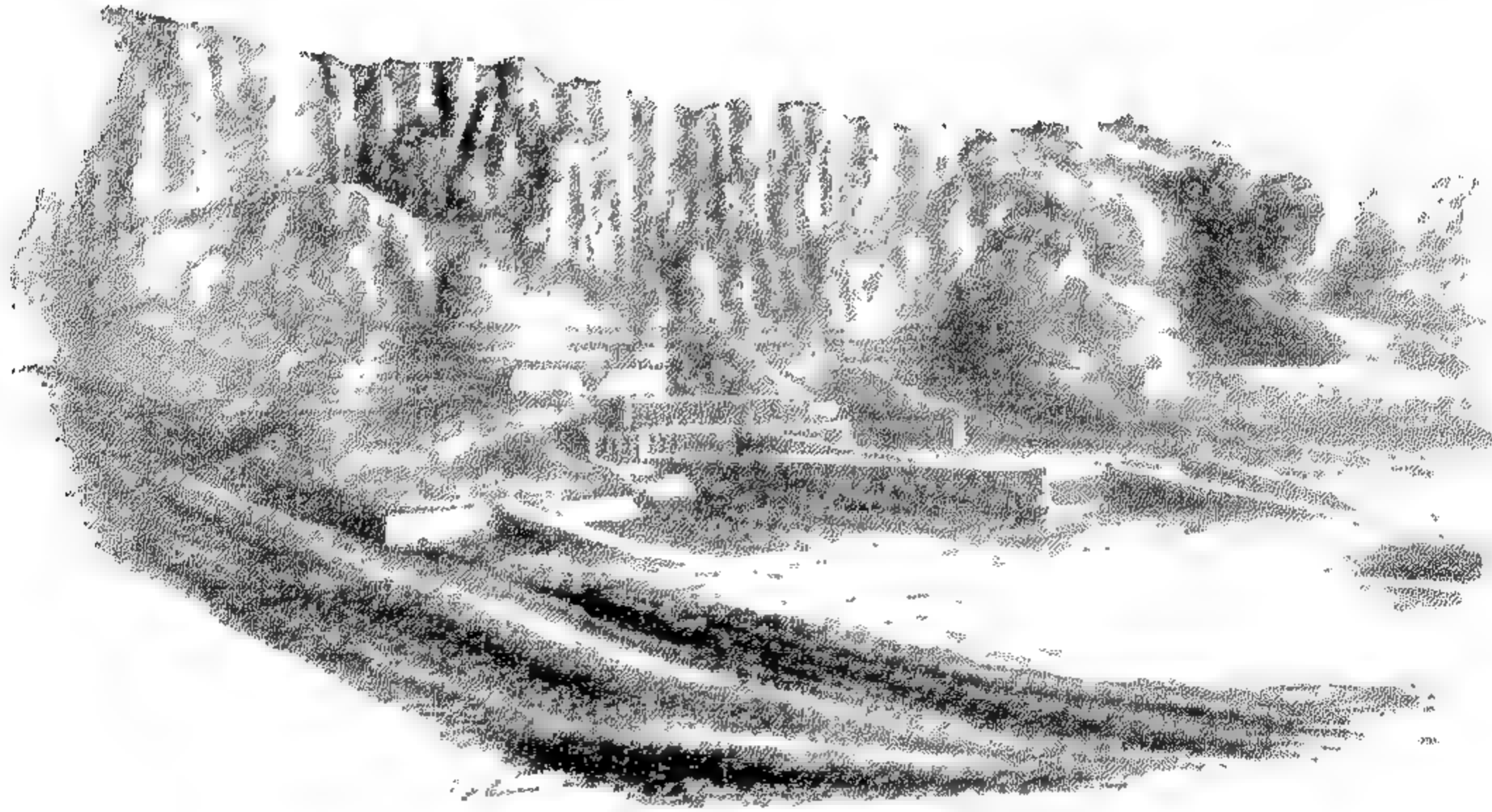
شكل (٢-٢٠)

المعبد الهرمى لسيزوستريس - الأسرة ١٢ (عبد الباقي إبراهيم، ١٩٨٧)

ويقلب الميزان الحضاري مرة أخرى بعد ذلك فى الفترة من عصر الأسرة الثامنة عشر إلى الأسرة الواحدة والعشرين. فيعود الاستقرار والاستقلال بعد طرد الهكسوس وتتبعث روح مصر وتقاليدها التى دفنت فى وجدان الإنسان المصري مرة أخرى أكثر قوة وفعالية، فبلغت الدولة زروة الرخلو العام فى الفنون والرقى الفكرى وتعدد المذاهب والانطلاق الواسع فى مجالات السياسة والعلاقات الخارجية: انعكس كل ذلك بطبيعة الأمر على عمارة مصر فأقيمت المعابد الخالدة مثل معبد حتشبسوت فى قلب غرب الأقصر شكل (٢-٢١) مؤكدا قدرة الفكر المعماري وانتمائه إلى طبيعة

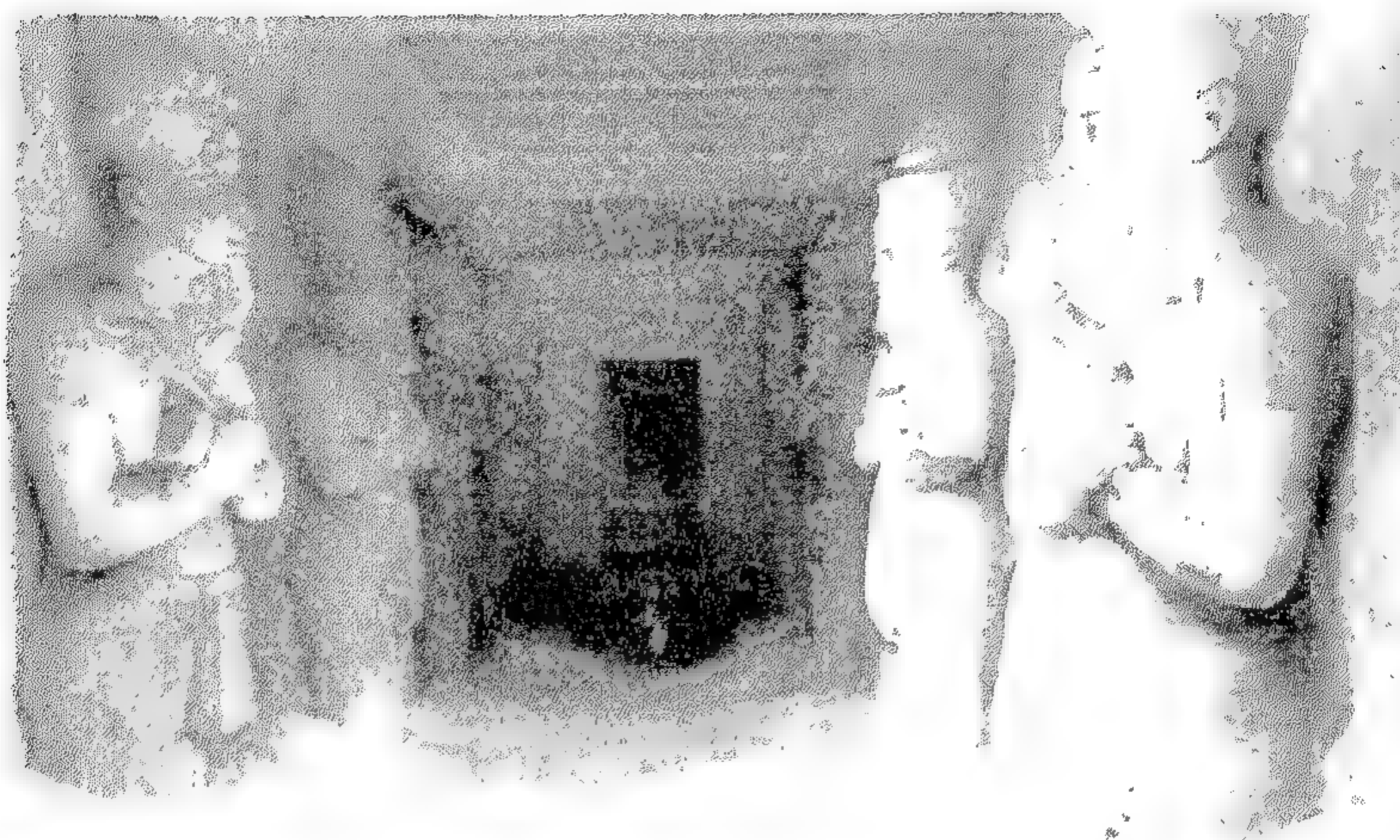
الفصل الثانى

المكان وعظمة السلطان. ومعبد أبو سنبل شكل (٢-٢٢ أ، ب) الذى يعبر عن عمق الفكر العلمى فى توجيه المكان وارتباطه بالحركة الكونية وتوسعات معبد الكرنك التى تحاكى التكوين العضوى للإنسان فى مراحل نمون المختلفة، ومعبد الرمسيوم شكل (٢-٢٣ أ، ب) الذى يعبر عن القوة والسمو، ومعابد أبيدون وحابو وغيرها من الصروح المعمارية التى تعبر عن التقدم الاقتصادى والسياسى للدولة. كما شهد هذا العصر حركة واسعة من التعمير ظهرت آثارها فى مدينة تل العمارنة التى بناها اخناتون والتى عبرت عن أحدث الاتجاهات التخطيطية، فقد بنيت المدينة على سفح هلالى الشكل فى حضن الجبل على الضفة الشرقية للنيل بعيدا عن الأرض الزراعية، وانقسمت المدينة إلى قسمين الغرب يضم قصر الإقامة والمعبد يضم قصر الحكم الذى يرتبط بقصر الإقامة بجسر علوى تتصفه منصة يطل منها الحاكم على شعبه كما يضم الجانب الشرقى مناطق الخدمات والمنطقة الصناعية والمنطقة الإدارية الغربية من قصر الحاكم ثم مساكن كبار الموظفين، وفى الجنوب بنيت قرية للعمال. فكان ذلك تعبيراً ناضجاً عن الفكر التخطيطى الملتزم بخصائص المكان ومميزاته حيث يسهل التحكم فى المدينة عند مداخلها الجنوبية والشمالية ويقام البناء فى غربى المدينة لفصل الجانب الغربى للنيل حيث المناطق الزراعية التى تغذى المدينة. وهكذا يظهر الحس التخطيطى الناضج فى تنظيم المدينة الفرعونية. شكل (٢-٢٤ أ، ب)، شكل (٢-٢٥)



شكل (٢-٢١)

الدير البحرى - معبد حتشبسوت (الشيمى)



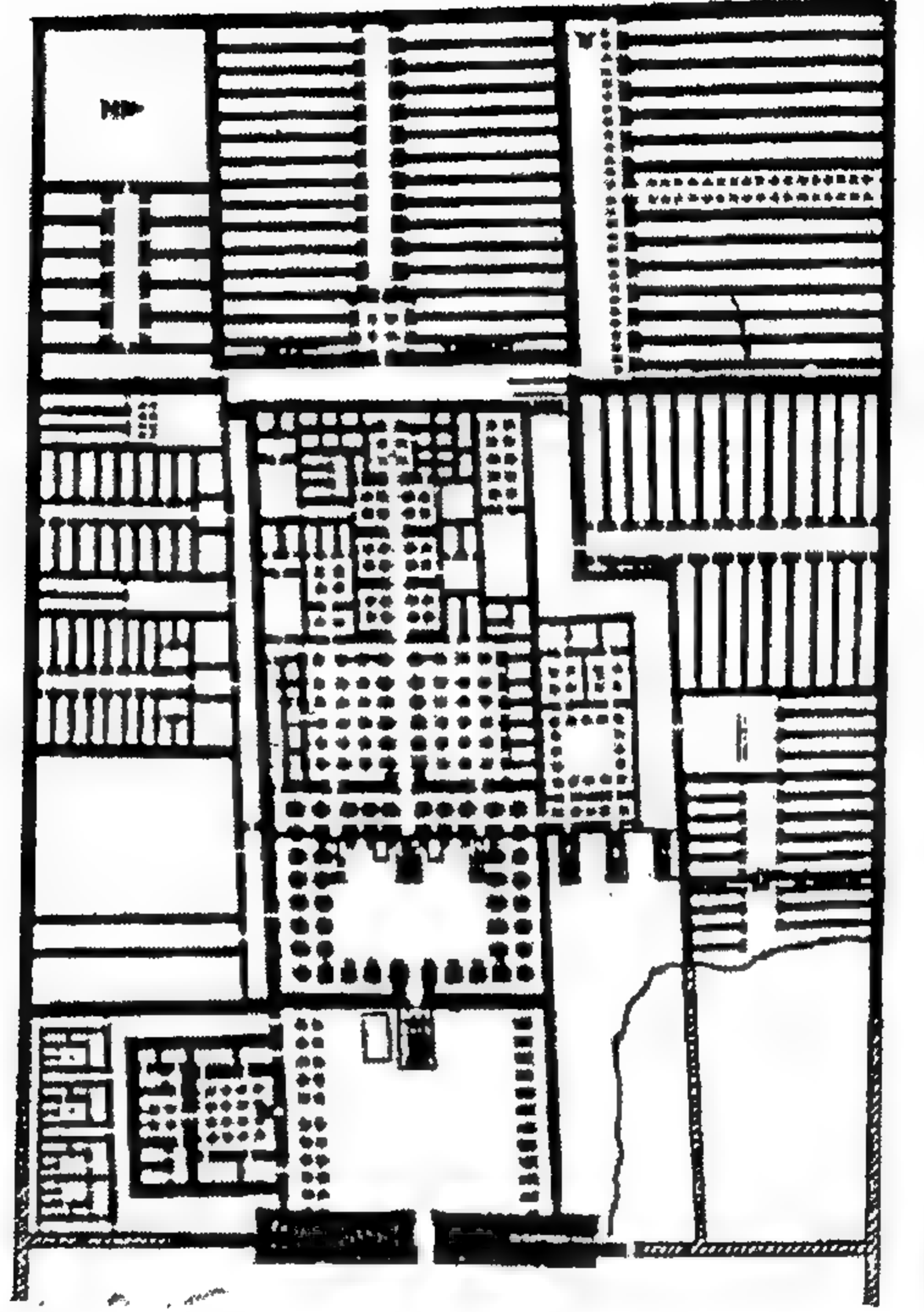
شكل (٢-٢٢ - أ)

منظر داخلي لمعبد أبو ميمبل (David Roberts)



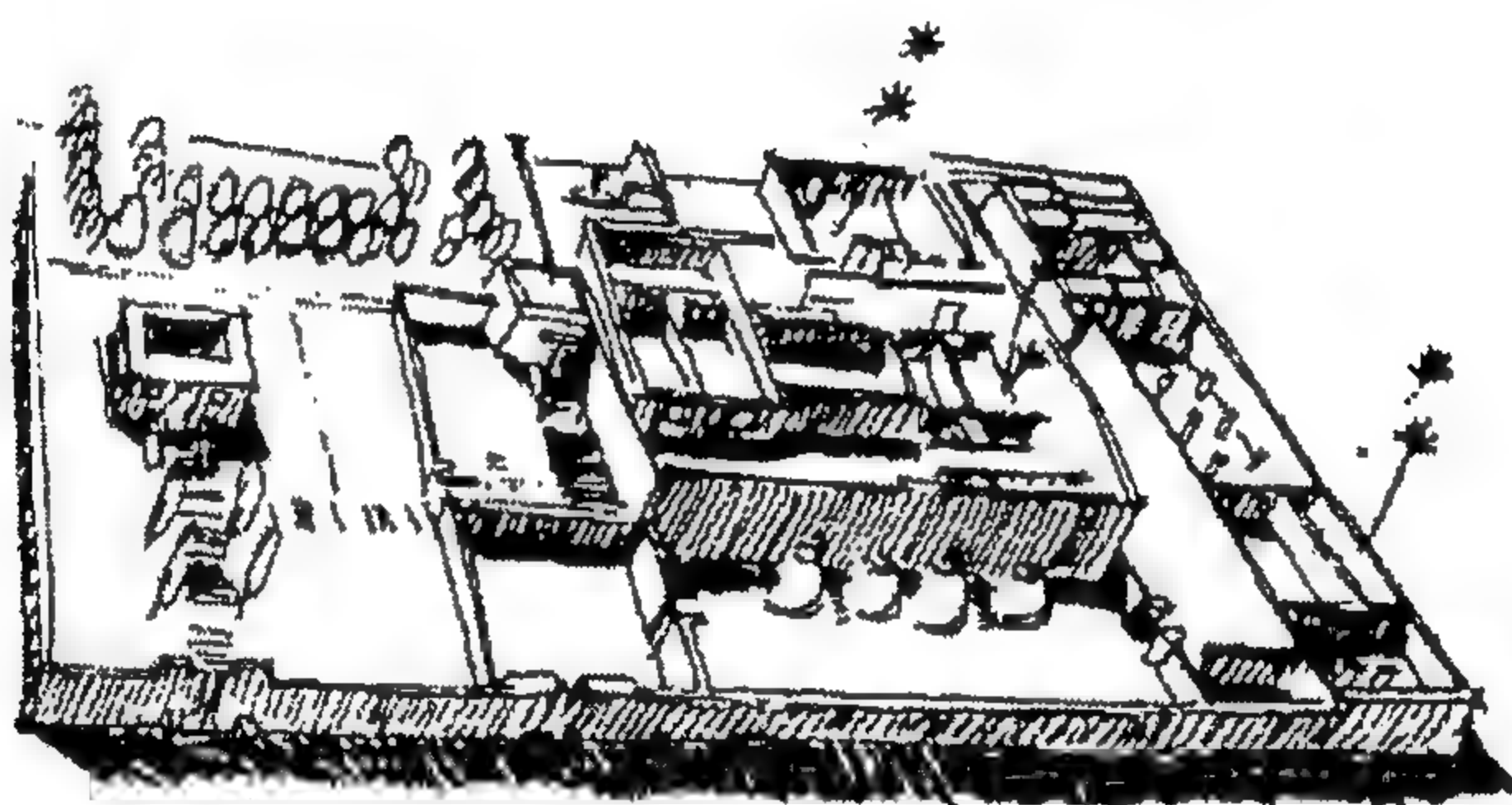
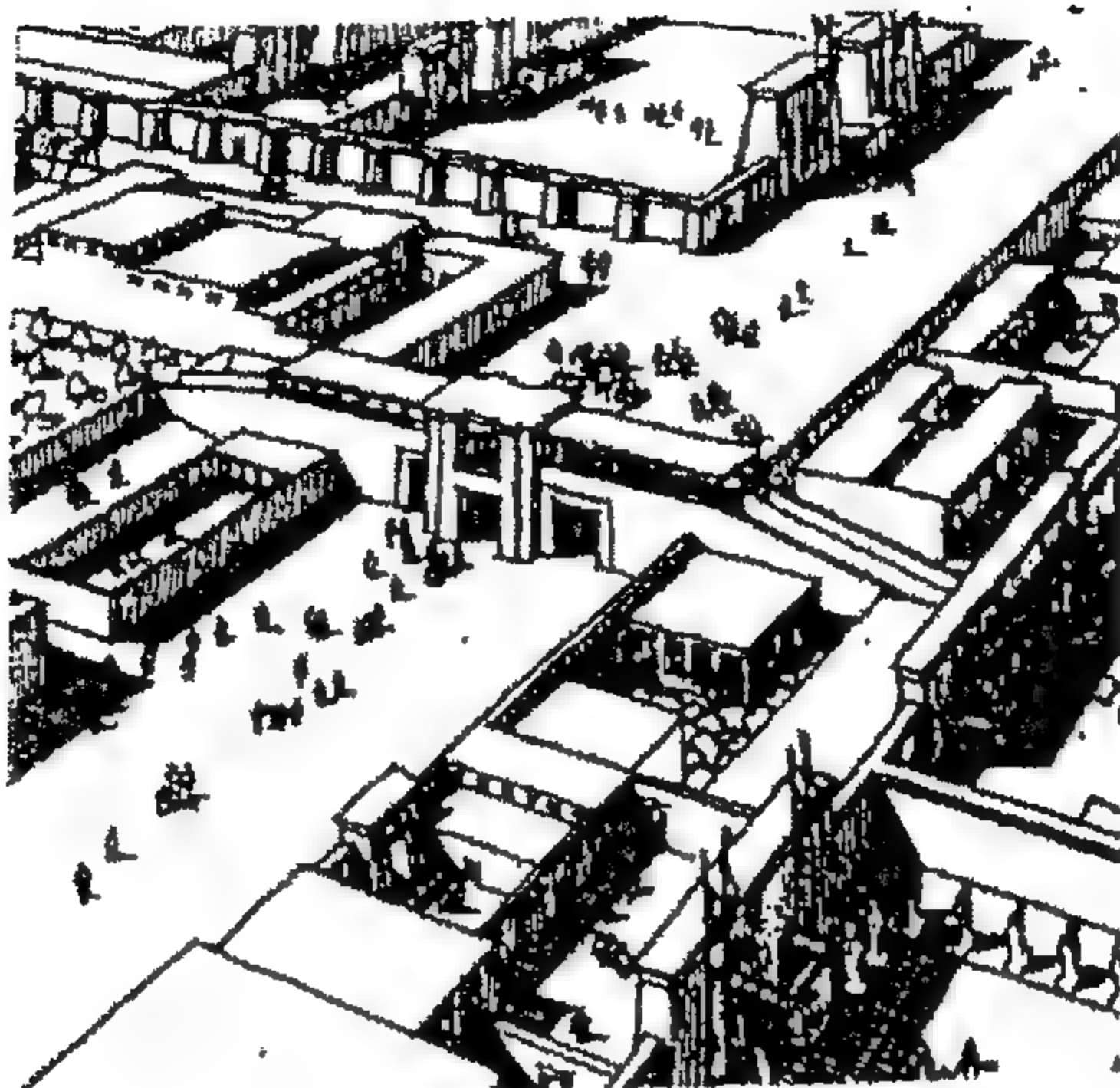
شكل (٢-٢٢ - ب)

معبد أبو ميمبل (David Roberts)



شكل (٢-٢٣ أ، ب)
الرامسيوم - طيبة (الشيبي)

== الفصل الثانى ==

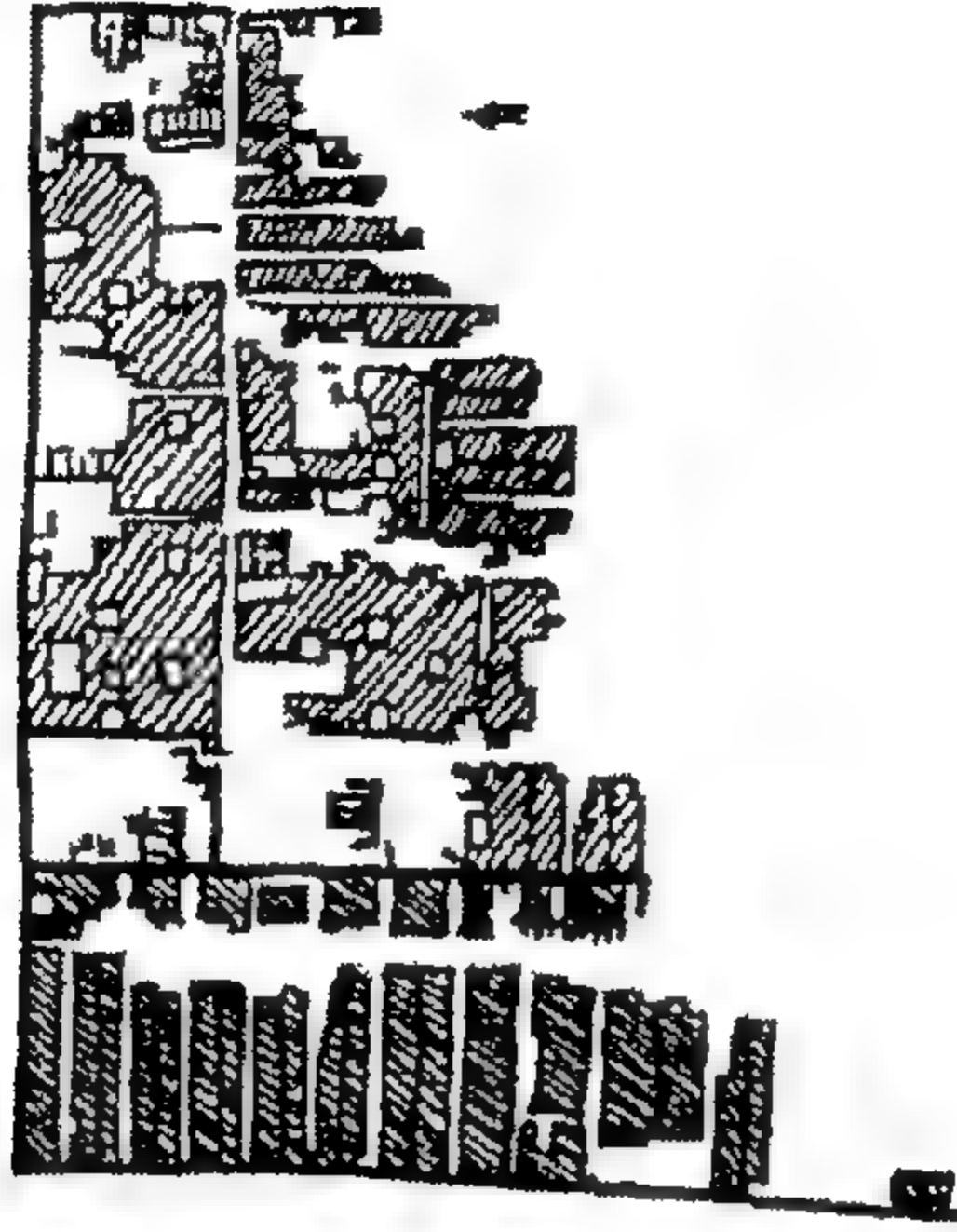


شكل (٢-٢٤) أ، ب

تل العمارنة

أ- الاتصال بين قصرى الحكم والاقامة عن طريق جسر علوى يعبر الطريق الرئيسى فى مدينة تل العمارنة.

ب- نموذج مسكن فى تل العمارنة (عبد الباقي ابراهيم)



شكل (٢-٢٥)

مدينة كاهون - الأسرة الثامنة عشر (عبد الباقي إبراهيم)

وفى عصر الدولة الحديثة اختار رمسيس الثانى عاصمة جديدة شرقى الدلتا فى موقع دفاعى كقاعدة عسكرية على الطريق إلى الشام أمثلتها الاستراتيجية الدفاعية للدولة وقد سجل تاريخ هذه الفترة شاهدا على تقدم الفنون والعمارة والالتزام بالواقعية فى التعبير والتصميم فكانت بدايات نظريات معمارية اخترنتها العمارة المصرية القديمة. ومن بداية القرن العاشر ق.م. حتى القرن الرابع ق.م دخلت مصر مرحلة من التذبذب بين مد وجزر فى مجالات السياسة والاستقرار الداخلى، مرحلة اختلطت فيها الأجناس الأجنبية بالمصريين حتى كان الحكم يتردد بين المصريين وأنصاف المصريين أو المتمصرين، ثم أصيبت مصر بتأرجح فى موازين القوى بين أقطار الشرق والغرب فى ذلك الوقت حتى تعرضت البلاد للغزو والاحتلال أكثر من مرة فى هذه الفترة التى انتهت وانتهى معها الحكم الفرعونى لمصر عندما انتهت الأسرة الثلاثين ودخل الاسكندر المقدوني مصر فى أواخر القرن الرابع ق.م، وهكذا فتحت مصر أبوابها لمؤثرات العصر اليونانى والرومانى والقبلى بعد ذلك.

على الرغم من سقوط دولة الفراعنة واحتلال الفرس ثم الاغريق ثم الرومان لمصر، إلا أن المد الحضارى لمصر الفرعونية ظل مستمرا بل واحتوى داخله الغزوات الحضارية الأخرى وصبغة بصيغة تميزت عن جذور الحضارات القادمة. ومن عوامل هذه الاستمرارية الحضارية لمصر القديمة

== الفصل الثانى ==

اجتماع الناس على فكر واحد ألا وهو الدين والعقيدة الواحدة التى امتدت جذورها إلى أصول كل العلوم والفنون فصارت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمعابد. وهنا لعبت فكرة البعث بعد الموت دورها فى حماية المفردات الحضارية من الضياع، حيث حرص المصري القديم على تسجيل كافة الأحداث على جدران المعابد فكان لأعمال التسجيل هذه كبير الأثر فى صيانة هذه المفردان وحمايتها من التغيير والتبديل، كما أن قيام نظام الحكم على مفهوم الإدارة الإلهية واعتماده على الحكم المركزي الذى تقع مقاليدته فى يد الفرعون وكهنة المعابد أوجد نوعاً من الوحدة فى النمط والقالب وأسلوب التعبير للحضارة الفرعونية. وقد كان لاعتماد المصري القديم فى حياته على الزراعة والنيل تأثيره فى ثبات فنون وتقنية البناء حيث اعتمد فى البداية على استخدام العناصر النباتية فى تشكيل الحوائط والأعمدة ثم استخدام الطين مع الأفرع النباتية ثم مع استخدامه للحجر حاول محاكاة العناصر النباتية. وهذا الارتباط الشديد بعناصر البيئة المحيطة القديمة على حضارات الشعوب المجاورة الأقل شأنًا، تحمس المصري القديم للمحافظة على طابعه وتراثه الحضاري والدفاع عنه حتى فى فترات الاضمحلال. فكان الغزاة القادمين بحضارتهم يتأثرون بالحضارة الفرعونية وينصهرون فى بوتقتها، فتمكنت من البقاء والاستمرارية حتى فى أوهن فتراتها.

٢/٢ - الأدب المصري القديم:

مقدمة:

لا يمكن القول ان الماضى بالنسبة للمصريين لم يكن مجرد مجموعة وثائق تحفظ فى "أرشيف" كشاهد صامت يعلوه الغبار، ولكن الماضى بالنسبة لهم يتشكل من سلسلة من الأحداث والوقائع يمكن إعادة الحياة إليها فيما بعد، على الأقل تلك التى تمثل أمجاداً وخير لأرض مصر. لهذا السبب فان "الأدب التاريخى" الحقيقى فى مصر القديمة ليس هو فقط ذلك الذى يقدم الوقائع ببساطة وموضوعية (وثائق المحفوظات والنصوص الملكية الرسمية). ولكنه ذلك الذى ينعش الحدث: الروايات الكبيرة المنمقة والغنائية المزينة بطرائف محسوسة، والانتصارات العسكرية والبعثات التجارية، والأشغال التى تتجز من أجل الآلهة ووقائع الحياة الداخلية للبلاد. هنا فان الوقائع المفخمة بواسطة الكلمات ستعود إليها الحياة بشكل أكثر روعة عندما يقرأ الإنسان نصها بفضل السحر اللفظى. ولهذا السبب فان السرد التاريخى فى الأدب المصري يتخذ دائماً شكل الأغنية الملحمية. وهكذا تتعدد الطرق التى تؤدى إلى التاريخ فى مصر، وتتعدد بالمثل الأنواع الأدبية المرتبطة به:

== الفصل الثانى ==

السير الذاتية التى تعرضها حياة الناس ، المدونات والأناشيد التى تشهد على ألوهية فرعون ، ووثائق الأرشيف والحكايات (الانطباعية أكثر منها موضوعية) المكرسة لكى تخدم أمجاد مصر بشكل ابدى^(١).

يعتبر الأدب إلى حد كبير انعكاسا لحياة الناس أولا "درب الحياة " كما أطلق عليها المصريون قبل خمسة آلاف السنين وتكشف لنا النصوص المصرية عن المبادئ الأساسية "للعيش الهنى " فى هذه المسيرة، من الميلاد الى الوفاة ،التي كان المصريون يعتبرونها مجرد انتقال إلى الأبدية، وذلك من خلال روايتها لتجارب شخصية من الحياة ،و أحيانا عن أزمات القلق والشك التى يمر بها الإنسان^(٢).

٢/٢/٤ - أنواع الأدب المصري القديم:

١ - أدب التعاليم:

كان هدف أدب " التعاليم " و " الحكم " وهو ذلك النوع الأدبى الذى ظل مزدهرا طوال تاريخ مصر ، هو نقل التراث الروحى الذى تجمع شيئا فشيئا ، التقاليد وقواعد الحياة الشخصية والاجتماعية من جيل الى جيل فى الدولة القديمة كانت هناك حلم الوزير بتاح حوتب وحكم الوزير " كاجنمى " (حوالى عام ٢٣٠٠ ق.م) وحكم الكاتب "أنى" (حوالى عام ١٣٠٠ ق.م) وفى العصر المتأخر كانت هناك تعاليم بردية " انسنجر " وصايا " غنخ شاشنقى " وحكم الكاهن الكبير " بدى اوزير " (من القرن الرابع ق.م) وهذه النصوص هى الأكثر أهمية بين النصوص التعليمية ، ربما لأنها أحيانا كانت الأفضل حفظا. انها معالجات حقيقية للأخلاق العلمانية ، تصلح للإنسان فى كل العصور. تتراوح النصائح المتبقية ما بين أصول اللياقة الى أصول السلوك تجاه الله.

النصائح المادية: آداب المائدة: الخصال الشخصية للإنسان التى تضمن له حياة لائقة وسعيدة " لا ينكسر ظهر الإنسان إذا ما انحنى. لن يخسر المرء شيئا إذا تكلم بهدوء ، ولن يربح شيئا إذا اعتقدت لهجته. الربان الذى يرى عن بعد لن يغرق سفينته " امنموبى " مما يشهد على القيمة الروحية العالية لهذه التعاليم ، أن الإنسان المصرى كان يشعر بأن الثقافة شرط ضرورى لحياة سعيدة، وكان يعتبرها أداة للحرية وللرقى الشخصى "العلم والمعرفة نعمة

(١) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٢) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق، ص ٢١.

== الفصل الثانى ==

وبركة لمن يصفى اليهما ونقمة على من يبتعد عنهما " بتاح حوتب "

الأدب التهذيبي

وجد الأدب التهذيبي صدى شخصيا فى شكل آخر من النصوص العديدة والمتنوعة والتي تتدرج تحت نوع ادبي ظل ينمو منذ الدولة القديمة وحتى الحقبة الأغريقية الروملنية هذا النوع من الأدب هو السير الذاتية. فقد سرد كبار رجال الدولة والموظفون والضباط والكهنة أهم أحداث حياتهم دون التقيد بترتب زمنى صارم ، ووصلتنا على شكل مدونات ، قد تطول أو تقصر ، بنقشت على سطوح جدران الهياكل الجنائزية فى المصاطب والمقابر منذ بدايات الدولة القديمة، ثم على اللوحات الحجرية فى وقت لاحق.

و نقشوها على سطوح التماثيل أو الدعامات الرأسية خلف التماثيل بالتحديد مع حلول الدولة الحديثة. بفضل هذه السير الذاتية يستطيع داعية الأخلاق أو المؤرخ أن يتعرف من واقع هذه الخبرات على الحياة المصرية^(١).

١- الأناشيد الملكية والأدب التاريخي:

تنسب " أناشيد عازف القيثارة الضرير " إلى نفس هذا التقليد الذى ظهر لأول مرة منقوشا على جدران مقبرة أحد الملوك ويدعى " انتف " حوالى عام ٢٠٦٠ ق.م. حين استردت مصر وحدتها واستقرارها مباشرة بعد الأزمة. وصارت هذه الأناشيد من المواضيع الأدبية المحببة خلال الدولة الوسطى والدولة الحديثة. وعند تدوين هذا النص على الحجر قرنت به صورة بالنقش الغائر للعازف على القيثارة وعيناه مغمضتان وهى الصورة المثلى للرجل الوحيد الذى يعزله فقدان البصر عن العالم والقصائد التى يغنيها عازف القيثارة قد تكون ذات صياغات متنوعة ، ولكن الفكرة التى أوحى بهذه القصائد واحدة ، مصدرها هو تلك الأحداث التى كانت تهز الوجدان عند نهاية الدولة القديمة. وتتعاقب الأجيال وتتداعى جدران المقابر. ولكن ما من احد يعود ليخبرنا بما يحدث له. وفى مواجهة الموت كحقيقة أكيدة لا فرار منها ، وينسب جهلنا بمصير البشر فى العالم الآخر ، فان الموقف الوحيد الممكن ليس هو طرح أسئلة تظل بلا جواب ، ولكن ان تنسى ، وان تستفيد فى اللحظة الراهنة ، وإلا تفوتنا فرصة للاستمتاع.

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٢١.

الفصل الثانى

ثلاثة آلاف عام من التاريخ ، تلك هى الحياة المديدة لمصر القديمة " أرض الآلهة " وبلد الملوك ذوى السلطة المطلقة ، والعديد من الخبرات السياسية الاجتماعية والاقتصادية التى يزخر بها هذا المشوار الطويل الذى ليس له مثيل. هناك عدد لا يحصى من النصوص التاريخية نقشت فى المعابد وعلى التماثيل واللوحات الحجرية او دونت على ورق البردى او حتى نحتت على صخور دروب النوبة والصحراء الغربية وسيناء. ان القارىء الشغوف ، عليه ان يتحلى بروح المستكشف اذا كان يريد ان يشاهد هذه المجموعة الأدبية غير العادية التى لا تشكل مكتبة بالمعنى الذى نعرفه ، ولكنها أكثر من ذلك تشكل مشهدا طبيعيا ودعوة للسفر.

١- فرعون

على ما يبدو فان الأزمة الأخلاقية التى أصابت البشر قد أصابت النظام الملكى أيضا. كان درس " الثورة " قاسيا ، ولم تعد التماثيل تصور ملوكا مهيبين ذوى وجوه ملساء ، ولكن غالبا ما كانت تصور رجالا علت وجوههم التجاعيد وأمارات القلق.

أثرت السياسة فى الأدب تأثيرا عميقا. وأدت إلى ظهور نوع أدى جديد هو " الأناشيد الملكية " مهمتها الترويح بأسلوب شعري لحسنات الملك.

سيعيش هذا النوع الأدبى - الأناشيد الملكية - دوما - ومع الفتوحات الكبرى فى الدولة الحديثة ستتحول إلى أناشيد للانتصارات الحربية

فى المعبد الجنائزى بالدير البحرى (بالبر الغربى لطيبة) تروى الملكة حتشبسوت (حوالى عام ١٥٠٠ ق.م) فى واقعية شديدة بالصورة (نقش بارز) وبالنص قصة اتحاد الآله آمون (الذى اخذ شكل الملك تحوتمس الول - والدها) مع الملكة (زوجة تحوتمس الأول) ثم الميلاد ، وتقديم الطفلة إلى آمون ، ثم استقبال مجمع الآلهة لها.

(تقول الآلهة لأمون) إنها ابنتك المولودة من صلبك التى صورتها وخلقتها ، لقد أعطيتها قدراتك السحرية ، ومنذ ان كانت لا تزال فى بطن أمها ، كانت البلاد والأراضى ملكا لها ، وكذلك ما تعطيه السماء وما تحيطه البحار^(١).

وفى قاعة من قاعات معبد القصر أمر امنحوتب الثالث بنقش مناظره

(١) كليز لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٣٨-٥٢.

== الفصل الثانى ==

ونصوص مشابهة. أما فى العصر المتأخر ، فإن نصوص ال " ماميزى " (مبانى ألحقت بمعابد العصر المتأخر وتدور فيها أسرار ولادة الإله الابن) . أو بسيوت الولادة عى استمرار لهذه التقاليد. ولا شك ان الرواج للهى كموضع أدبى وفنى هو بلا شك أفضل ما يعطينا فكرة عن التصور الذى كان لدى المصريين عن النظام الملكى. وعلى كل حال فان هذا الموضوع هو من أكثر الموضوعات التى عاشت طويلا^(١).

ان جانباً لا يستهان من الأدب التاريخى يتكون من النصوص المدونة على الحجر أو البردى والتى اهتمت بوصف تاريخ مصر الداخلى. و من أبرز هذه النصوص:

١- وقائع تتويج الملك "حور محب" عام ١٣٣٠ ق.م.

٢- زواج رمسيس الثانى من احدى اميرات الحيثيين عام ١٢٧٨ وتحمل لوحة حجرية أقيمت امام معبد "ابو سمبل" وصفا لهذا الزواج الذى يشمل رحلة "حاتوسيل" الثالث الى مصر والاحتفالات التى أقيمت لهذه المناسبة.

٣- مدونات حررها ملوك العصر المتأخر وأبرز شخصياته توفر اسهاما قيما لمعرفة فترة عصيبة من تاريخ مصر ومنها مدونة "مونتو ام حات" امير طيبة وقد نقشت فى معبد "موت" بالكرنك عام ٦٨٠ ق.م.

وهذه بعض أهم العناصر فى الأدب التاريخى ، تنوعت أساليبه وينبغى السبحث عن مصادره فى منطقة فسيحة تمتد من قلب افريقيا وحتى آسيا^(٢).

٤- الأدب الملحمى:

فتحت قصص الحملات العسكرية الباب امام أساليب ادبية تميل الى التفخيم وتتسم بالأسراف فى الألفاظ المثيرة للمشاعر. وتعتبر حوليلت "تحوتمس" الثالث (١٤٨٤ - ١٤٥٠ ق.م) اول عملية سرد تاريخية كبيرة ، وقد نقشت فى معبد "أمون رع" العظيم بالكرنك يروى النقش عديدا من احداث كل واحدة من هذه الحملات فى أسلوب ملحمى وفى بعض الأحيان

(١) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق ، ص ٥٢.

(٢) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق ، ص ٦٥.

== الفصل الثانى ==

باسلوب رشيق وتصويرى فحسب ". ففى اعقاب احتلال مرافىء فينيقيا ودخول ميناء "ارواد":

"فالحدائق غنية بالثمار والنبىذ يسيل من المعاصر كالماء. وسنابل القمح فى الحقول واجساد جنود صاحب الجلالة تدهن يوميا بالزيوت , وكل يوم هو يوم عيد "

اما قصة الرحلة من " بيلوس " الى الفرات وحتى بلاد الميثنى (خلال الحملة الثامنة) فتميز باسلوب تصويرى: ففى الميناء شيد الملك سفنا صنعت من خشب الأرز , ونقلتها عربات تجرها الثيران عبر الصحراء حتى وصلت النهر العظيم , وبهذا تمكن الجيش المصرى من عبوره لأول مرة. و أقيمت لوحة حدود لتسجل الحدود الشمالية للإمبراطورية المصرية , فى حين كانت حدودها الجنوبية , فيما وراء الجندل الرابع , فى قلب القارة الأفريقية. وتعتبر الحوليات عن هيئة ومنزلة مصر فى الشرق الأدنى.

سيسجل كل ملك فى المعابد وعلى الأسطح اللوحات الحجرية أمجاده وفتوحاته خلال فترة حكمه.

ان آثار طيبة والكرنك على وجه الخصوص هى الأماكن المفضلة لتسجيل هذا الأدب التاريخى.

نحت على السطوح الخارجية لصروح المعابد والمعابد نفسها نقوش عظيمة (تصور هجوم فرعون راكبا عجلته الحربية والحصار المضروب حول المدن والمعارك البحرية وانكسار جيوش الأعداء وتشتت قواتهم وتقديم القرابين للآله آمون) واعمدة طويلة من النصوص تروى تفاصيل الحملات العسكرية , وتتفاخر بما حققه فرعون من انتصارات.

ربما كان افضل ما وصلنا من نصوص هو نص المعركة التى خاضها "رمسيس" الثانى حوالى عام ١٢٩٣ ق.م ضد "مواتالى" ملك الحيثيين قرب حصن قادش على نهر العاصى , وقد نقشت هذه القصة التى تتميز بالدقة على جدران معابد الأقصر والكرنك وايدوس وابو سمبل , مصحوبة بنقوش جدارية رائعة.

ينتمى الأدب الملحمى قصص المعارك الباسلة التى خاضها "مرنبتاح" (١٢٣٤-١٢٢٤ ق.م) ورمسيس الثالث ١١٩٨ - ١١٦٦ ق.م ضد الليبيين وشعوب البحر وسجلت تفاصيل معارك "مرنبتاح" فى الكرنك فى حين تسجل جدران المعبد الجنائزى فى مدينة هابو فى البر الغربى من طيبة

== الفصل الثانى ==

الرواية المصورة للمعارك الباسلة التى خاضها " رمسيس " الثالث , حيث نجح فى ابعاد الغزاة عن البلاد وان يحافظ على الوحدة الوطنية , وكانت تلك حالة فريدة فى كل الشرق الأدنى.

نحتت قصة حملة شاشانق (٩٣٥ ق.م) - فى مجدو للقضاء على قوة الدولة الفلسطينية الجديدة المنافسة لمصر فى التجارة عبر البحر المتوسط - على جدران معبد الكرنك العظيم.

تكمل هذه الروايات الملحمية الكبرى تلك الأناشيد الملكية (يلتزم بقواعد نظم القصيدة). التى كانت تنظم لأعلان انتصارات ملك مصر , وتفخر بغزواته المظفرة والفرحة بعودة السلام وما اشبهها بقصائد الحماس التى شاعت فى بلاد الأغريق فيما بعد ونقش نشيد " تحوتمس " الثالث على لوحة كبيرة من حجر الجرانيت وضعت فى قاعة من القاعات المجاورة لقدس الأقداس فى معبد آمون رع العظيم باكرنك.

نقش تشييد الملك "مرنتباح " على لوحة أقيمت فى معبده الجنائزى فى البر الغربى لطيبة.

احتفظت صخور سيناء بما سجل عليها من ذكر للحملات المصرية التى نظمت لاستغلال هذه المناطق منذ الأسرة الثالثة (حوالى ٢٧٧٠ ق.م)
(١)

احتفظت الصخور التى تقع على جانبى الدرب (الذى يربط مدينة فقط شمالى طيبة بميناء القصير ويمر عبر مجرى نهر قديم جاف هو وادى الحمامات) للوصول الى البحر الأحمر) بمدونات تسجل ذكريات هذه الحملات.

أقام "سيتى الأول " (حوالى ١٣٠٠ ق.م) أهمية تدعيم الروابط مع البحر الأحمر فقام بحفر صهاريج ضخمة وأقام معبدا بجوارها وأسس مدينة وأعاد فتح مناجم منطقة على مسافة ١٠٠ كم الى الجنوب من وادى الحمامات , وهناك مدونة نقشت فى المعبد تروى بأسلوب بسيط ومحدد عن الزيارة الرسمية التى قام بها الملك وأهمية العمل الذى تم انجازه.

و من بين كل البعثات التجارية , توجد واحدة معروفة بشكل أفضل , هى التى تلك التى امرت بالقيام بها الملكة حتشبسوت (حوالى ١٥٠٠ ق.م)

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٥٦-٦٣.

الفصل الثانى

الى بلاد بونت (يرجح انها بلاد الصومال حاليا) والتي تروى وقائعها بشكل مفصل وواضح على جدار معبدها الجنائزى بالدير البحرى (بالبر الغربى لطيبة) وهنا يكمل كل من النص والنقش بعضهما البعض لوصف ابحار الأسطول.

تحتل أخبار الأشغال المخصصة للآلهة هى الأخرى جانبا هاما فى الأدب التاريخى.

تتضمن مدونات تأسيس العماثر بعض الصيغ النمطية وصيغة النص التذكارى التالية " لقد شيد هذا كآثر لأبيه (آمون) " ورغم هذه المدونات غالبا ما كتبت بأسلوب التفخيم الذى عرفناه من قبل الا انها تثير الأهتمام لأكثر من سبب. فهى تشهد على مدى ثراء " دور الآلهة " وأهميتها فى مصر القديمة. فيكشف النص الذى أمر " امنحوتب " الثالث بحفره على لوحة كبيرة من الجرانيت عن مدى اهتمامه بتشييد معبد بالقرب من "تمثالى ممنون " ومعبد الأقصر والصرح الثالث من معبد الكرنك ومعبد صولب بالنوبة^(١).

٥- الآلهة والأدب المقدس: الأدب الدينى:

الآلهة هى التى تهدى البشر والملوك وترسم مصائرهم , فهى بحكم طبيعتها خالقة الكون وسيدة الزمان والمصريون كقوم اتقيا , مرهفى الحس ومغرمين بالصور والأساطير , فسروا ميلاد الكون بمساعدة نظم متعددة لنشأته. فهناك أساطير عديدة تروى مغامرات الآلهة المسئولة عن نظام الكون والحافضة له. ولأن الآلهة هى صاحبة الزمان اللامحدود , فانها هى التى توحى بالطقوس الجنائزية الكبرى التى تضمن استمرار الحياة بعد الموت , لذلك كان الأدب الدينى - بمعنى الكلمة غزيرا فى مصر القديمة.

منذ الدولة القديمة وحتى العصر الرومانى كان تشكيل الكون للمرة الأولى. موضوعا لتكهنات عديدة. ان نظاما واحدا لنشأة , هو نظام منف , كان موضوعا لمعالجة مكتوبة وصلتنا نسخة منها , اما أنظمة نشأة الكون الأخرى , فلقد امكننا اعادة تركيبها استنادا الى الترانيم والشعائر اساسا: مثل: مستون الأهرام ومتون التوابيت وكتاب الموتى وكذلك على اساس مدونات معابد العصر المتأخر. وحد ما يشير الى استمرارية هذه المعتقدات.

هناك جوانب عديدة مشتركة بين كل قصص الخلق او بين الكثير منها

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٥٥-٦٣.

== الفصل الثانى ==

فالفضاء غير المخلوق يتكون من مسطح سائل هائل ، غير عضوى - هو " نون " ومن "نون " خرجت زهرة اللوتس: مهد إله الشمس الذى سيأتى ودرج المصريون على تصوير هذا النبات المائى على سطوح الأجزاء السفلية من جدران المعابد وقواعد أساطينها^(١).

كيفية توضيح نشأة الكون (من خلال الأدب) على جدرانه المعبد (من خلال العمارة) وهكذا نرى تخليد العمارة الرسالة او لشرح شىء غير مفهوم فقام بتخليده وتوصيله للناس فتظهر أهمية العمارة:

فى القرنين الأول والثانى بعد الميلاد ظهرت قصص توفيقية جديدة عن نشأة الكون صيغت فى اسنا ، ونقشت نصوصها على جدران المعبد الذى شيد لعباده الإله "خنوم" فى صورة كبش والآلهة "نيت" التى اعتبرت أحيانا مسئولة وحدها عن نشأة العالم. وفى أحوال أخرى كان "خنوم" هو الخالق^(٢).

٦- الأساطير الآلهية والخرافات:

هذه الأساطير عديدة للغاية نظرا لأن المصريين كانوا دائما يكرمون آلهتهم كما كانوا يحبون الحكايات. كثير من الآلهة كان لها أساطيرها بيد ان هناك دائرتين تلفتان النظر بشكل خاص: أساطير الدورة الشمسية وأساطير الدولة الأوزيرية.

تحكى أساطير الدورة الشمسية بنوع خاص مغامرات " عين رع " رسوله الإله والتى تدعى أحيانا "انبتة" وما يصادف قرص الشمس فى رحلته حول العالم من متاعب.

وقد نحتت أسطورة هلاك البشرية على جدران العديد من مقابر ملوك الدولة الحديثة (القرن ١٣ ق.م)^(٣).

أسطورة "الآلهة القصبية" قد نقشت على جدران معابد العصر البطلمى^(٤).

الأساطير الآلهية أساطير معقدة فى الغالب. فهى نتاج خليط من

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٧٣ - ٧٥.

(٢) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨٠.

(٣) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨١.

(٤) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨٣.

== الفصل الثانى ==

معتقدات جاءت من مناطق مختلفة ومتزامنة مع مراحل مختلفة من الفكر .

و أفسحت " رحلة الشمس " المجال لظهور تصاوير وفنون تفضل أوقات النحس والسعد التى يتعرض لها قرص الشمس فى رحلته اليومية، وتظهر هذه التصاوير فى الشعائر الجنائزية ، ونحتت على جدران المقابر الملكية فى الدولة الحديثة أو على سطوح التوابيت الملكية^(١).

هناك أساطير عديدة وهامة ، ومعمرة صيغت حول شخص الأله أوزوريس الذى علم البشر ، بمثاله هو ، طريق البعث والحياة الأبدية.

ان ما نعرفه عن هذه الملحمة الأسطورية التى لاقت شعبية منقطعة النظير لا يعود الى عرض مترابط ، اذا لم يتعد الأمر حلقات تحكى ، او بعض التلميحات التى ترد فى سياق الطقوس الجنائزية والأناشيد والحكايات وأدب السحر .

انها اسطورة ذات طابع انسانى عميق ، وأقدم صيغة لها (فى متون الأهرام) ذكرت متون الأهرام (حورس وميراثه) هذه الوقائع فى إيجاز شديد.

النصوص الطقسية الجنائزية:

تقدم نصوص الطقوس الجنائزية وصفا لأرتقاء الإنسان الى الحياة الأبدية وتقدم الوسائل "السحرية" للوصول اليها. إنه أدب عظيم من الرقى والعزائم حيث تتبع فاعلية الألفاظ السحرية من قوة الخلق الموجود فى الكلمة (كانت هذه النصوص تتلى أثناء تشييع جثمان المتوفى واثناء إقامة الطقوس الجنائزية اليومية) كما تتبع من القيمة السحرية للنص المكتوب.

أقدم هذه النصوص التى سميتها "متون الأهرام" هى (وتخص ملوك مصر من " أوناس " وحتى "ببى" الثانى ، اى من ٢٤٣٠ وحتى عام ٢٢٦٠ ق.م على وجه التقريب) هى تجميع للترانيم والخرافات والأوراد السحرية والتعاويذ التى غايتها تأمين ميلاد جديد للملك المتوفى.

و تضم متون الأهرام ما يقرب من ٧٦٠ ق.م وردا ، منها اوراد طويلة جدا. ولا تشكل هذه الأوراد مجموعة مترابطة ، ومع ذلك فهى تشهد

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨٤.

الفصل الثانى

على مدى ثراء الفكر الدينى الذى ظل يتطور على مدى الفى سنة على الأقل ، مجمعا أفكارا جديدا من اصول وعصور مختلفة.

و فيما بعد وخلال عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى (حوالى ٢٢٦٠ الى عام ١٧٨٥ ق.م) تظهر هذه النصوص جزئياً فى أسفار أكثر حداثة تعرف "بمتون الأهرام التوابيت " التى رسمت على سطوح توابيت الأجزاء بأعداد محدودة نسبيا ، حيث لم تكن الآليات الضرورية لاستمرار الحياة بعد الوفاة فى متناول يد الجميع وسفر الطقوس هذا فى حقيقة الأمر لم يكن الا سفرا انتقاليا مع الأسفار الجنائزية الكبرى فى الدولة الحديثة التى كرست انتصار الديانة الأوزيرية لتفتح باب الأبدية للجميع.

و بدءا من الدولة الحديثة غدا " كتاب الموتى " هو سفر الطقوس الشائع، كان بندا ضروريا لكل متطلع نحو الحياة الأخرى.

كتاب الموتى كان كتابا للجميع.

كتاب الموتى: *Book of the dead* (١).

أن محاولة البحث عن سر الوجود والكشف عن أسرار وأسرار ما وراء الحياة أو عالم الغيب، أو علاقة الجسد بالروح والروح بالخالق..... "و يسألونك عن الروح"..... كانت ولا تزال الحلقة التى تدور حولها جميع الأديان الإنسانية وتلاقى جميعا عند فلسفة الحساب والثواب والعقاب ومفهوم الجنة للمتقين والنار للمشركين.

و يعتقد الكثير من المؤرخين والعلماء من رجال الدين ان اول كتاب سماوى عرفته البشرية هو "كتاب الموتى للحكيم "نل" والذى يرجع تاريخه الى ما قبل فجر الحضارة حوالى ٤١٠٠ ق.م اى ما قبل عصر الأسرات. وفى المتحف البريطانى بلندن بردية واحدة من كتاب الموتى طولها ٣٥ م وعرضها ٤٠ م مدونة باللغة الهيروغليفية وبالرسومات والنقوش المعبرة الزاهية الألوان يصف كتاب الموتى *Book of the dead* للحكيم "انى" الذى كتبه بخطه قصة الخليقة نفسها ويشرح سر الوجود الإنسانى أى فلسفة الروح والجسد يرسم هرم سمي "بهرم الوجود " الذى يشرح علاقة الروح بالجسد بأن الإنسان على شكل هرم مكون من ثلاث مصاطب. العليا هى الروح - با ويعلوها السماء - بت. وتتمثل الروح فى العقل والأيمان والضمير والمصطبة

(١) توفيق أحمد الجواد، العمارة وحضارة مصر الفرعونية، ص ٣٠٠ - ٣٠١.

== الفصل الثانى ==

الوسطى هى النفس - كما هى الواسطة بين الروح والجسد، وتتمثل النفس فى الحواس الظاهرة والباطنة والغرائز والأنفعالات. والمصطفية السفلى هى المرتبطة بالأرض لأنها خرجت منها وهى جهاز التنفيذ وصحة الجسد وطبيعية من طبيعة النفس.

فالروح....معذبة ومنعمة (فهى ميسرة)

والنفس....أمنة، مطمئنة - أمارة - لوامة -فهى (مخيرة)

والجسد....الجهاز المادى (و هو طيب وخبيث)

الروح تصعد والنفس تحاسب والجسد يفنى.

هناك أسفار جنائزية ملكية دونت نصوصها اما على سطوح الممر الطويل فى المقابر الملكية فى الدولة الحديثة فى طيبة والذى يمتد من مستوى سطح الأرض حتى حجرة الدفن - او على سطوح التابوت الحجرى ذاته - وأقدم هذه الأسفار هو كتاب " ما هو موجود فى (الدوات) " (يدل على عالم الآخرة السفلى) الذى ظهر فى عهد تحوتمس الأول (١٥٠٠ ق.م).

كتاب البوابات:

قد نحت للمرة الأولى على " سطح تابوت "هور محب " الحجرى (١٣١٠ ق.م).

كتاب الكهوف:

ظهرت أول نسخة منه فى مقبرة "مرنتباح " (حوالى عام ١٢١٠ ق.م (فقد أصبح بشكل خاص السفر الجنائزى لملوك الرعامسة^(١)).

وفى العصر المتأخر ، عاد المصريون بدافع وطنى الى استخدام "متون الأهرام " التى وجدت منقوشة فى بعض مقابر منف من العصر الصاوى (٦٠٠ ق.م) كما دونت الأسفار الجنائزية الملكية: كتاب "ام دوات " و" كتاب البوابات " على توابيت من البازلت أو الجرانيت. وظهرت اسفار جديدة وبشكل خاص " كتاب التنفس " التى تعتمد على الخرافات قدر اعتمادها على السحر الخالق.

و اخيرا من الملاحظ ان بعض اسفار الشعائر الجنائزية كانت تدون

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٩١-٩٤.

== الفصل الثانى ==

على ورق البردى ثم توضع فى المقبرة كى تحافظ الطقوس التى اقيمت على جثمان المتوفى على فعاليتها بفضل وجود هذه النصوص ومن هذه الأسفار "سفر شعيرة فتح الفم " و " سفر التحنيط " .

هذا الأدب الغزير والمسهب ، يشهد أكثر من أى شىء آخر ، على تلك الإرادة التى كانت تنزع بالمصريين الى العيش أبداً .

القصص والروايات:

ملك المصريون الخيال والحس المرهف والتذوق للكلمة وللصورة مما جعل منهم قصاصين موهوبين . وقد ازدهرت القصة كنوع ادبى بحت منذ الدولة الوسطى (حوالى عام ٢٠٠٠ ق.م) وظلت تنمو وتتطور حتى نهاية تاريخ مصر القديم . لقد تجمعت السير الفولكلورية وقصص الخوارق وروايات المغامرات والقصص الأسطورية لشكل " مكتبة " زاخرة حيث تختلط مصائر البشر والملوك والآلهة .

١ - السير الفولكلورية:

قصة " الفلاح الفصيح " هى واحدة من السير الأكثر قدماً فى هذه النصوص ، والقصة تشكل اطاراً ادبياً لأبرز الخطب التى تشهد على التذوق العميق لدى المصريين للكلام والمناظران . ويظهر الأدب الشاؤمى والأدب التعليمى من خلال هذه القصة الشعبية .

٢ - قصص الخوارق:

ان السحر الذى يلعب دوراً كبيراً فى الفكر الدينى لمصر القديمة ، قد احتل مكانه بارزة فى العديد من القصص ، امتزجت فيها الشعوذة بتناسخ الكائنات ولعبة المصير والقدر^(١) .

قصة " اميرة بحبان " فهى مثال فريد لحالات طرد الأرواح الشريرة . وقد نقشت على لوحة حجرية اكتشفها شمبرليون فى معبد من العصر المتأخر بالكرنك . وتوجد حالياً بمتحف اللوفر^(٢) .

تظل اقدم التقاليد المصرية الروائية مصدر الهام لأدبنا المعاصر . فعلى امتداد خمسة آلاف سنة نجد ان القصص الخرافية تتداخل حول موضوع

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٩٥ - ٩٨ .

(٢) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١٠٣ .

الفصل الثانى

بعينه او شخصيات ما , ولا يزال بعضها حيا وحاضرا. على سبيل المثال (مغامرات الحسنا ذات الوجنتين الورديتين), وحديثا استعاد الأديب " جون نيثل *John knittel* هذه الحكايات الخرافية القديمة فى روايته البازلت الأزرق مضيفا مغامرات اخرى الى مغامرات الملكة الحسنا. وكانما كتب لمصيرها الأدبى الخلود^(١).

تكشف الأنواع الأدبية الصرفة فى مصر القديمة عن قدر كبير من الثراء وعن دروس روحية هامة , قريبة الشبه فى كثير من الأحيان بدروس الآداب الشرقية والمتوسطة التى جاءت من بعد الأدب المصرى , هذا الأدب الذى يحتفظ باصالة خاصة , والذى غالبا ما كتب بأسلوب يشهد على الولع بالشعر^(٢).

المسرح:

حقا لم تخلف مصر القديمة بقايا منشآت كانت مخصصة للعروض المسرحية كما كانت عليه المسارح الأغريقية فى مدينتى "ابيدروس" و"سيراكوزاى" ومع ذلك , فان معرفتنا الحديثة نوعا ما , ببعض النصوص الهيروغليفية تسمح حاليا بالقول ان المسرح كنوع ادبى قد وجد فى مصر القديمة.

كان المسرح نوعين. فمن ناحية كانت الطقوس الدينية فى المعابد تصاحبها احيانا بعض الحركات الأيمائية , وتلك كانت " اسرار مقدسة ". من ناحية اخرى , ظهرت عروض عامة مستقلة عن المعبد وطقوسه , تقدم مسرحيات كتبت نثرا او شعرا وحيانا تكتب بمزيج من النثر. والشعر وتستمد مادتها من الميثولوجيا المصرية , وتقوم الآلهة فيها بادوار البطولة. وقد وصلتنا احيانا مستقلة , ولكنها غالبا ما كانت متضمنة فى الأسفار الدينية او السحرية.

١ - الأسرار المقدسة:

كانت تقام فى المعابد احتفالات طقسية احياء لأحداث وقعت فى الماضى , فتقدم على شكل عروض ايمائية وكلمات تستهدف استعادة هذه الأحداث.

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١١٢ - ١١٣

(٢) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١٢٢.

== الفصل الثانى ==

٢- العروض المسرحية:

كان المصريون سباقين (قبل الأغريق بكثير) فى معرفة الممثلين المتجولين الذين يجمعون اهل القرية فى امسيات الأعياد ويقدمون عروضاً مسرحية لأحداث حقيقية.

كما يمكن ايضا الحاق "التلاوات الموسيقية الأيمائية " فى باب المسرح الأستعراضى الذى كان المصريون القدماء مولعين بها. وهكذا فان "مراثى ايزيس ونفتيس " كانت تنشدّها راقصات موسيقيات امام بوابات المعابد فى فترة الحداد على " اوزيريس " .

هكذا يمكن القول ان كثيرا من عناصر المسرح الكلاسيكى موجوده فى المسرح المصرى.

مما لا شك فيه ان هذه العروض كانت تقام داخل مسارح شيدت من الطوب او من الخشب ولكنها لم تستطع ان تقاوم الزمن , فاحتفظت كما اختفت المدن التى كانت تشكل جزءا منها.

كتابات متنوعة:

أدب السحر:

سبق ان لاحظنا ان كل نص مكتوب او منطوق يملك فى حد ذاته قدره سحرية. وتعتبر اسفار الطقوس الجنائزية على وجه التحديد كتباً سحرية كبيرة , حيث انها تؤمن خلود المتوفى فى الحياة الآخرة بواسطة المعرفة بالأوردة^(١).

٢/٢/٤- قصص كبار الدولة على الأعمال المعمارية:

روى رجال البلاط وأعيان الدولة وكبار الموظفين أفضال الملك عليهم والأعمال التى ارتبطت بمناصبهم , على شكل حكايات أو قصائد قصيرة فى القليل النادر.

١- قصة الملك منكاورع عام ٢٤٠٠ ق.م وهو يتفقد اعمال تشييد هرمه فى هضبة الجيزة.

٢- قصة فى مقبرة "واش بتاح" وزيراً ورئيس المهندسين

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١٣٤ - ١٣٦.

== الفصل الثانى ==

المعماريين للملك "تفرايركارع" حوالى عام ٢٣٤٠ ق.م^(١).

فهنا العمارة "المقابر" من الأدب المكتوب عليها

س- لماذا المقبرتين بجانب بعض؟ فنجد اجابة السؤال عن قراءة القصة على العمارة

قصة "واش بتاح"

كان الملك يتفقد بنفسه العمل فى هرمه ويهنىء واش باعتباره مبدع هذا الهرم. ولكن "واش بتاح" كان مريضا فلم يسمع ما قاله الملك من اطراء فاسرع الجميع عائدين الى القصر، واستدعى الأطباء ولكن المرض كان قد تمكن من "واش بتاح" وحزن الملك حزنا شديدا واعتكف فى جناحه الخاص مبتهلا الى الآله "رع" ثم امر باعداد تابوت من الأبنوس. وكلف ابن "واش بتاح" الأكبر بتشيد مقبرة ابيه يعد ان تكفل بامدادها وتجهيزها بكل ما يلزمها. ففى هذه الأزمنة الغابرة، وحيث كانت الحياة الأبدية من الناحية العملية وقفا على الفرعون. الآله، فان هذا حينما ينفصل ويسمح بدفن اصفياه الى جواره، انما يسمح لهم بذلك أن يشاركوه نفس المصير المتميز.

٣- مقبرة "رخميرع" الواقعة فى جبانة الشيخ عبد القرنة بالبر الغربى من طيبة كان وزيرا فى النصف الثانى من عهد تحوتمس الثالث عام ١٤٧٠ ق.م ويمتد النقوش على جدران مقبرته لتسجيل مدونه طويلة بالنقوش والرسوم. انه كتاب ضخمة مصور سطر على خلفية من الحجر وهو مرجع هام لدراسة الإدارة المصرية فى الدولة الحديثة^(٢).

٤- ومن الشخصيات الهامة التى عاشت اثناء الدولة الحديثة "سنموت" المهندس المعماري لمعبد الدير البحرى الجنائزى، و"منحوتب بن حابو" المهندس المعماري لمعبد الأقصر. وقد ترك الاثنان سيرا ذاتية على جانب كبير من الأهمية. وأمر سنموت بأن ينقش تقرير عما نفذ من أعمال على تمثال مهدى اليه من الملكة "حتشبسوت" وأقيم فى معبد الآلهة "موت" بالكرنك. كما يضم النقش ثناء على شخصه فى قصيدة قصيرة تتكون من تسعة مقاطع شعرية.

أقامت مصر منذ وقت مبكر علاقات مع البلدان المجاورة لأهداف

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٢) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٣١-٣٢.

== الفصل الثانى ==

تجارية فى بداية الأمر ، ثم دفاعية فيما بعد. كان هناك منطقتان تشغل اهتمام مصر إفريقيا فى الجنوب ، و آسيا والبحر المتوسط فى الشمال ، مما حفز همم الأمراء والضباط منذ بداية التاريخ للبحث عن أراض جديدة.

كان أمراء أسوان ، قبل حوالى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد الأوائل بين هؤلاء المستكشفين الذين قادوا الحملات الى مجاهل وسط أفريقيا بالرغم من المخاطر المؤكدة. واحتفظت مقابرهم بالتقارير التى تحكى عن مغامراتهم. وكان لمصر ضباطها العظام الذين تعتبر سيرهم الذاتية حتى منتصف الأسرة الثامنة عشر مصدر المعلومات الوحيد تقريبا للمؤرخين.

مثلا:

مشاركة "عنخ تيفى الجسور" الفعالة فى إعادة توحيد مصر وعودة الملكية بعد الاضطرابات التى مرت بالبلاد خلال عصر الانتقال الأول حوالى ٢٢٠٠ ق.م ويروى فى مقبرته فى المعلا بمصر الوسطى فى أسلوب عذب ملئ بالصور كيف أعاد الأزدهار الى أراضى طيبة واقليم ادفو.

"أنا طليعة الرجال ومؤخرتهم معا... أنا قائد... أنا ضليع فى الكلام ؟ أفكر فى ردية... أنا جسور فليس كمتلى أحد !".

من أمراء أسوان المغامر الجسور "فخو" فى مقبرته سيرته الذاتية.

و يقدم نص من نصوص السير الذاتية بالنسبة لنا استكمالا للتاريخ الرسمى بما تحكيه من قصص شخصية تتسم بالصبغة الإنسانية.

كان "امن أم حب" الذى عثر على مقبرته فى البر الغربى من طيبة ، صاحب خطوة كبيرة لدى الفاتح الكبير تحوتمس الثالث^(١).

مثال: ويجعل الأدب المصرى من العمارة المصرية لها قيمة ووراءها معنى فلأن الأدب المصرى يتداخل مع الحياة ، فبات وسيلة للخلود بفضل سحر كلماته.

ان المدونة التى تسجل السيرة الذاتية ل "باك ان خنسو" والتى نقشت على سطح الدعامة الرأسية خلف أحد التماثيل تثير الاهتمام لأكثر من سبب. كان "باك ان خنسو" كبير كهنة آمون فى عهد رمسيس الثانى ، كما انه

(١) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق، ص ٣١ - ٣٢.

الفصل الثانى =

مصمم ذلك الجزء من معبد الأقصر الذى اضافه رمسيس الثانى (حوالى عام ٢٨٠ ق.م) ويقدم من خلال سيرته الذاتية كشف حساب دقيق لحياته منذ نعومة أظافره الى أن عين كبير للكهنة. ويوجد "باك ان خنسو" سيرته الذاتية هذه الى "الذين يستعمرون الأرض وسيأتون من بعده على ملايين وملايين السنين" ليحيطهم علما بشخصيته فى كل من المناصب التى شغلها ، ويسبق ذكراه حية ولكى يذكر اسمه حتى لا ينمحي وتشعر فجأة وكأنما نحن المعنيين وتبيننا بنا رغبة ملحة فى ان نردد بعد "باك ان خنسو" تلك الكلمات التى تعيد اليه الحياة.

ظهر الطابع القومى لهذا النوع الأدبى فى العصر المتأخر. ولقد توالى الغزوات الأجنبية على ارض مصر ، ولكن بعض الأسرات الوطنية تمكنت من استعادة سلطتها المستقلة لعدة قرون ونذكر على وجه التحديد الأسرة السادسة والعشرين التى اتخذت من سايس - صا الحجر حاليا - فى الدلتا عاصمة لها ، والتى عهدت من أجل تأكيد هويتها المصرية الى استعادة التقاليد القديمة ، وأعادت الى الفن والأدب خصائصها النوعية ، القديمة والعميقة. وعادت تماثيل كبار الشخصيات تقام من جديد وبأعداد كبيرة وتنقش عليها نصوص السير الذاتية طبقا للطبيعة والنمط اللذين سادا فى الماضى^(١).

لم تعرف مصر القديمة أدبا أو نقاشا فلسفيا حقيقيا. فقد كان المصرى يثق فى آلهته وفى مؤسساته ، ولذلك كان يعيش وفقا لقواعد أخلاقية راسخة هى التى تضمن نظام العالم ونظام المجتمع. ولكن ما ان تحل أزمة حتى يصبح كل شىء موضعا للتساؤل.

تفجرت القلاقل والاضطرابات قرب نهاية الدولة القديمة (أى حوالى عام ٢٢٦٠ ق.م) ، ثورة اجتماعية بلا شك ولا نعلم عنها شيئا بشكل محدد ، وكساد اقتصادى ومجاعة. والهمت هذه الأزمة ادبا شبه فلسفى: ان الإنسان ، وقد وجد نفسه ملقى به فى شىء غير مألوف ، بدأ يعرف القلق والشك ، ويتساءل حول الغاية من هذا الكون^(٢).

٥/٢/٢ - تكامل العمارة والأدب:

(١) كليزلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٣٧ - ٣٨.

(٢) كليزلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٣٨.

== الفصل الثانى ==

يظهر فيما يلى كيفية وصف المبنى من خلال الكتابات التى عليه وتوضح ما وراء العمل وحكاياتهم وهذا يجعل من المبنى قيمة: معناها ان العمارة والأدب شيان يكملان بعضهما.

يقول النص فى وصف معبد الأقصر ما يلى:

"جدرانه من الأكتروم. وأرضيته من فضة. وجميع أبوابه من ذهب. وضروحه تطاول عنان السماء وتختلط بالنجوم. فإذا شاهد الشعب امتزج صاحب الجلالة وأنتى عليه "

نرى كيف النص يوصف معبد الأقصر (العمارة) والنص هو الأدب. ويظهر قيمة العمل وما وراء هذا العمل ونتفهم ما جرى.

قام رمسيس الثانى بشكل خاص ببناء معابد عديدة فى مصر والنوبة. وهناك لوحات عديدة , تشهد على هذه النشاطات وعلى لهفة الملك على تكريم الآلهة. و تقرأ النص التالى فى الكرنك وهو مدون على عتب من الأعتاب الحاملة للسقف:

" وتاملوا الآله الكامل (رمسيس الثانى) كان قلبه ميالا الى تشييد العماثر وسواء أكان نائما ام مستيقظا فانه لم تتوقف عن السعى لعمل اشياء ممتازة كان جلالته هو الذى اصدر الأوامر وقاد العمل فى هذه العماثر "

هكذا يقول آمون للآلهة:

" تأملوا هذا المبنى الجميل الذى يطول الزمن. لقد شيده لى ابنى المولود من صلبى , محبوبى الملك رمسيس فامنحوه حياة سعيدة. وكونوا حاشيته من أجل حمايته. وحينما يكون معكم. ستكونون رفاقه....."

فيقول رمسيس الثانى:

" لقد بنيته بقلب مفعم بالحب كما ينبغى على الابن ان يبني لأبيه..... فبنيت دارا لمن وهبنى الأرض قاطبه "

كما تولى الملوك اعادة بناء المعابد التى تهدمت. ويشرح النص المدون على لوحة من الجرانيت عثر عليها فى معبد "بتاح" بالكرنك ان تحوتمس الثالث قرر اعادة بنائه:

" فاعاد تشييد دار بتاح من كتل من الحجر الرملى الأبيض الجميل. وأبوابه صنعت من أحسن ما جلب من لبنان من خشب الأرز الجديد. وصار أجمل من

الفصل الثانى

سابقه" (١)

الأدب يدل على وجود عمارة فى هذا المكان

و بعد خمسة قرون قام "بى نجم" بترميم معبد "خنسو" بالكرنك. وهو ما توضحه المدونة التى نحتت على الواجهة الخارجية من الجدار الغربى.

وفى الكرنك أيضا , وهو المكان المقدس , كانت إقامة اربع مسلات للملكة حتشبسوت او قيام شاشانق الأول - حوالى عام ٩٤٠ ق.م بتشييد صرح pylone - مناسبة لنقش المدونات التذكارية.

واخيرا كان من الشائع اعادة نسخ مدونات تأسيس العماثر التى كانت تنحت فى الغالب على سطوح لوحات حجرية او على بعض اجزاء المعبد. وتزودنا هذه النسخ بمعلومات قيمة عن عماثر اختفت ولم يعد لها وجود فى وقتنا الراهن

فقد اعاد كاتب من عصر "امنحوتب" الثانى حوالى عام ١٤٤٠ ق.م نسخ مدونة تأسيس معبد كرس للاله "آتوم" أقامه سنوسرت الأول حوالى عام ١٩٦٠ ق.م فى هليوبوليس ولم يبق منه الآن شىء. ونسخت المدونة على احد وجهى قطعة من الجلد وورد فيها:

"خالد هو ذاك الشىء الحسن الذى صنعه. فالملك المعروف بانشاءاته لن يموت"

زال المعبد من الوجود. ولكن تظل ذكرى الملك باقية بفضل هذا النص , ويجدر بنا ان نشير فى هذا المقام الى بردية هاريس الكبرى التى تعود الى عصر رمسيس الثالث والتى تعود الأنعامات الملكية على المعابد بطريقة عظيمة الفائدة لنا^(٢).

الحضارة الفرعونية والموروث الشعبى والأساطير:

الموروث الشعبى الذى جمعه المقرئى حول العجائب التى كانت بمصر والقصص التى تدور حول هذا الموضوع كثيرة ولكنها تشترك جميعا فى صفة واحدة هى المبالغة التى تعكس الانبهار بالحضارة المصرية القديمة، والتى تنسب الكثير من منجزات هذه الحضارة إلى أعمال السحر والخوارق. وهذه الحكايات التى أوردها المقرئى لم تكن يقصد التسلية وإنما كانت ترغب فى تقديم إجابات تاريخية عن حضارة قديمة مضت ولكن آثارها ما

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٦٥-٦٦.

(٢) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٦٧.

== الفصل الثانى ==

زالت ماثلة أمام عيون الناس.

أما القصص والحكايات التى دارت فى المجتمع المصري عن كنوز قدماء المصريين التى كانت مخبأة فى مقابرهم ومعابدهم والتى ما تزال تكتشف كل حين إلى الآن فقد كان بعضها حقيقيا، على حين حمل البعض الآخر رائحة المبالغة. وقد أوردها تقى الدين المقرئى تحت عنوان ذكر "الدفائن والكنوز التى تسميها اهل مصر المطالب" وهى تسمية تكشف على أية حال عن ان هذا الموضوع كان يشغل الناس فترة طويلة من الزمان^(١).

كانت الحكايات الاسطورية والخيالية عن منجزات قدماء المصريين تعكس قدرا كبيرا من الاعجاب بتلك الحضارة التى خلقت فى عالم المادة آثار مادية رائعة تنوعت ما بين الأهرام وابى الهول واطلال المعابد والمدن المصرية القديمة، وكنوز المقابر وغيرها كما تركت فى عالم الفكر والوجدان قصصا خيالية تشبع فيها اخبار السحر والمعجزات والطلسمات بما تحويه من رهبة وغموض.

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٦٨-٩٦.

== الفصل الثاني ==

٣/٢ - صمود الشخصية المعمارية في مصر للغزو اليوناني والروماني
والقبطي

١/٣/٢ - الحضارة الإغريقية

الفلسفة / العقيدة :

إن قوة الطبيعة هي ما يقده الاغريقين، فكانت تماثيل الآلهة تترجم هذه الظواهر الطبيعية في رقة وليونة وإيقاعية. وقد اعتقد الاغريقون في قوى الطبيعة وزعموا أن لكل منها الها يسيطر عليها، وأن أسرة الآلهة تسكن فوق قمة الأوليمب، وأن زوس "أكبرها يتولى تصريف الكون، ولا يستأثر لنفسه بالرأي، بل يشترك فيه مع الربة الزوجية "هيرا" ولذا فقد تخيل الاغريق جماعة الآلهة أسرة ارتبط أفرادها فيما بينهم برباط المودة واتصلوا بأسباب القرابة. وهكذا كان أرباب الاغريق يعشقون ويكرهون، ويثورون ويهدأون، ولا يشفع لهم في ذلك كونهم آلهة، وأنهم يعيشون بعواطف البشر، فكانوا والبشر سواء في الشكل والطبيعة والصفات. وعلى الرغم من أن ديانة الاغريق كانت تقر مبدأ الحياة بعد الموت، إلا أن طقوس جنازاتهم كانت محدودة. كما أن الخيال الخصب أخذ يتردد في أساطير اليونان وتجاوزوا به في كثير من الأحيان الحد المألوف عند غيرهم من الشعوب.

العمارة كانعكاس للعقيدة:

العمارة عند الاغريق:

يشير العالم "فيثاغوريوس" في كتاب له إلى أن مهندسي اليونان كانوا يدرسون التناسب المعماري على أساس معدلات رياضية نابعة من الطبيعة الموسيقية، ومن هذه المعدلات تنشأ ما كان يسمى بالقطاع الذهبي. والواقع أن علماء اليونان قد اسهموا في نهضة العمارة بوضع معدلات وأرقام تحقق للمبنى تناسب أجزائه، كما تتضمن علاقته بوظيفته. وهكذا يصدق القول بأن المصريين انما عبروا في مبانيهم عن فكرة الخلود، بينما عبر الاغريق عن الجمال.

يظهر النحت المعماري في النقوش الجدارية على الأفرز بأعلى المعبد، وكأنها تماثيل ملتصقة بالجدار ونجد أن موضوعاتها تمثل الآلهة المختلفة لهم أو تسجيل للمعارك والانتصارات التي قامت في هذه الرحلة.

== الفصل الثاني ==

تعتبر المعابد مكانا لوجود الآلهة وليست للتجمعات أو العبادة، وتقتصر أهميتها الرمزية من الخارج. فالشكل الخارجي من المبنى له وظيفته، حيث أن الأعمدة تخدم أغراضا روحية تهدف إلى تفخيم المبنى. أما استخدام الرخام والنسب المدروسة فكان للوصول لغرضهم الأساسي، وذلك ببنائهم مباني من أفخم وأجمل الآثار المعمارية عبر التاريخ.^(١)

صمود الشخصية المعمارية في مصر للغزو اليوناني والروماني:-

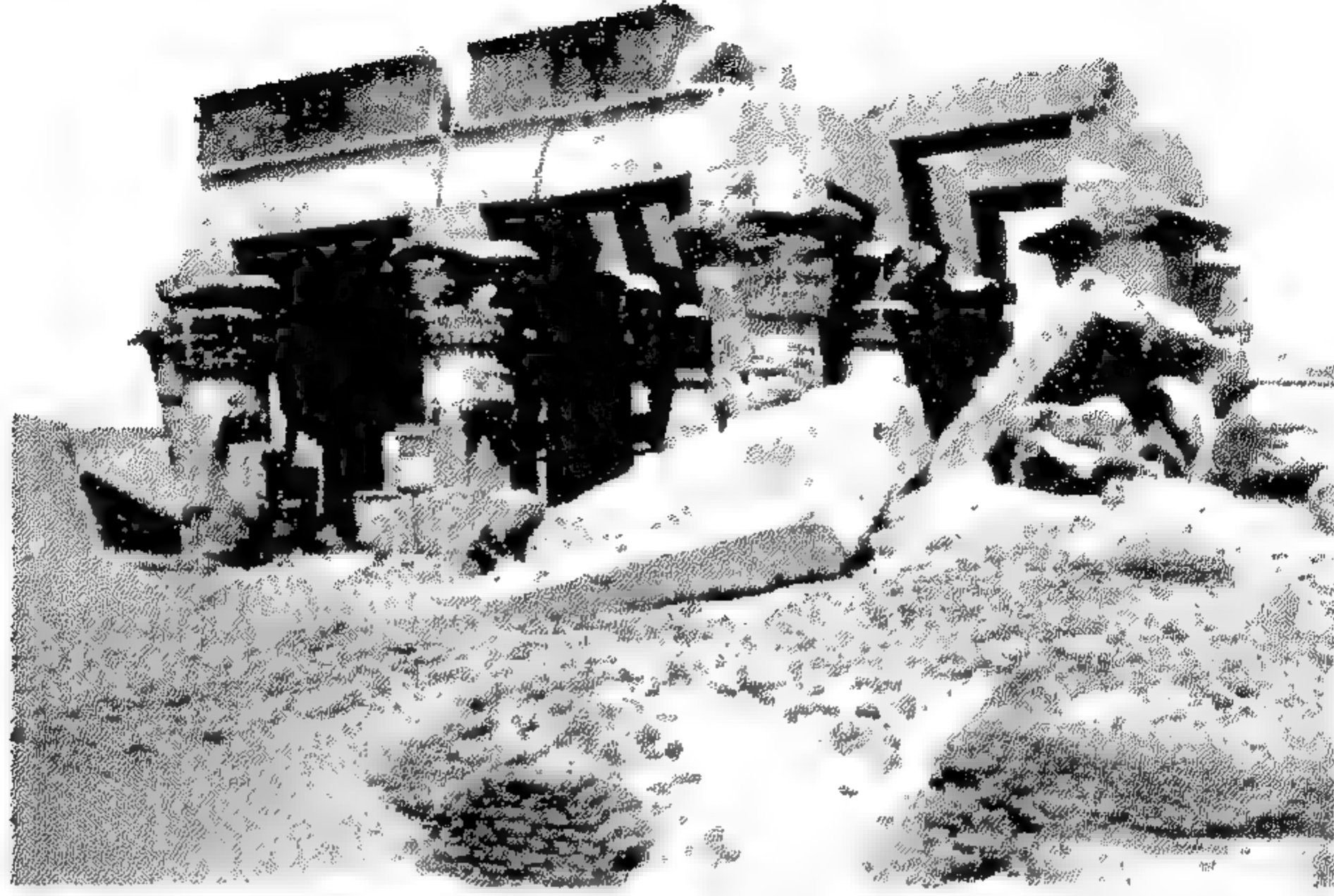
فتح الاسكندر الأكبر مصر عام ٣٣٢ ق.م ودخلها غازيا، وكانت مصر في هذه الفترة تحت الحكم الفارسي، كما كان فيها نسبة كبيرة من المتمصرين من أصل اغريقي. ولهذا لم ينظر إلى جيش الاسكندر الأكبر - من وجهة نظر المصريين - بمعنى الغزو الكامل. وانتهى حكم الفرس لمصر واستبدل بالاغريق الذين كثيرا ما جاءوا إلى مصر من قبل وتعايشوا مع المصريين كتجار أو جنود مرتزقة يعملون في خدمتهم. واستمر المد الحضاري لمصر القديمة وخصوصاً أن الغزاة الاغريق كان ينظرون إلى الحضارة المصرية القديمة على أنها حضارة رائدة ولعل من أبرز البراهين على ذلك قيام الاسكندر الأكبر بتسيب نفسه إلى الآلهة آمون وزيارته لمعبد آمون بواحة سيوة وإقامته للبوابة التي نحت على واجهتها رسماً يمثل في زي الفراعنة يتعبد إلى الآلهة آمون. وهكذا استمر المد الحضاري لمصر الفرعونية وأن تداخل معه بعض العناصر المعمارية الاغريقية.

وعندما مات الاسكندر الأكبر ترك بعد دولة البطالمة التي بنت لنفسها في مصر امبراطورية تديرها النظم الاغريقية بقيادة أجنبية ركزت في يدها كل السلطات تساعدها مجموعة من الأجانب ومع ذلك صمدت الشخصية المصرية في الإدارة والقضاء. وفرضت الشخصية اليونانية نفسها على بعض الملامح المعمارية لهذه الفترة، وعندما انتصر أغسطس الروماني على غريمه أنطونيوس اليوناني عام ٣١ ق.م دخل مصر غازيا بعد عام واحد وضمها إلى امبراطوريته الرومانية وأخضعها لحكمه وسلطانه كمصدر رئيسي من مصادر الغذاء للشعب الروماني وظهر الحكم العسكري بالتبعية في بناء الحصون والحاميات العسكرية. ومع ذلك لم يحاول الرومان تغيير الإدارة المنظمة التي احتفظ بها المصريون من عهد الفراعنة وإن كانوا قد أحضروا معهم آلهتهم الرومانية كما أحضر سلفهم الاغريق آلهتهم من قبل، ومع ذلك

(١) جيلان جبريل، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلي، مرجع سابق، ص ١٠-١١

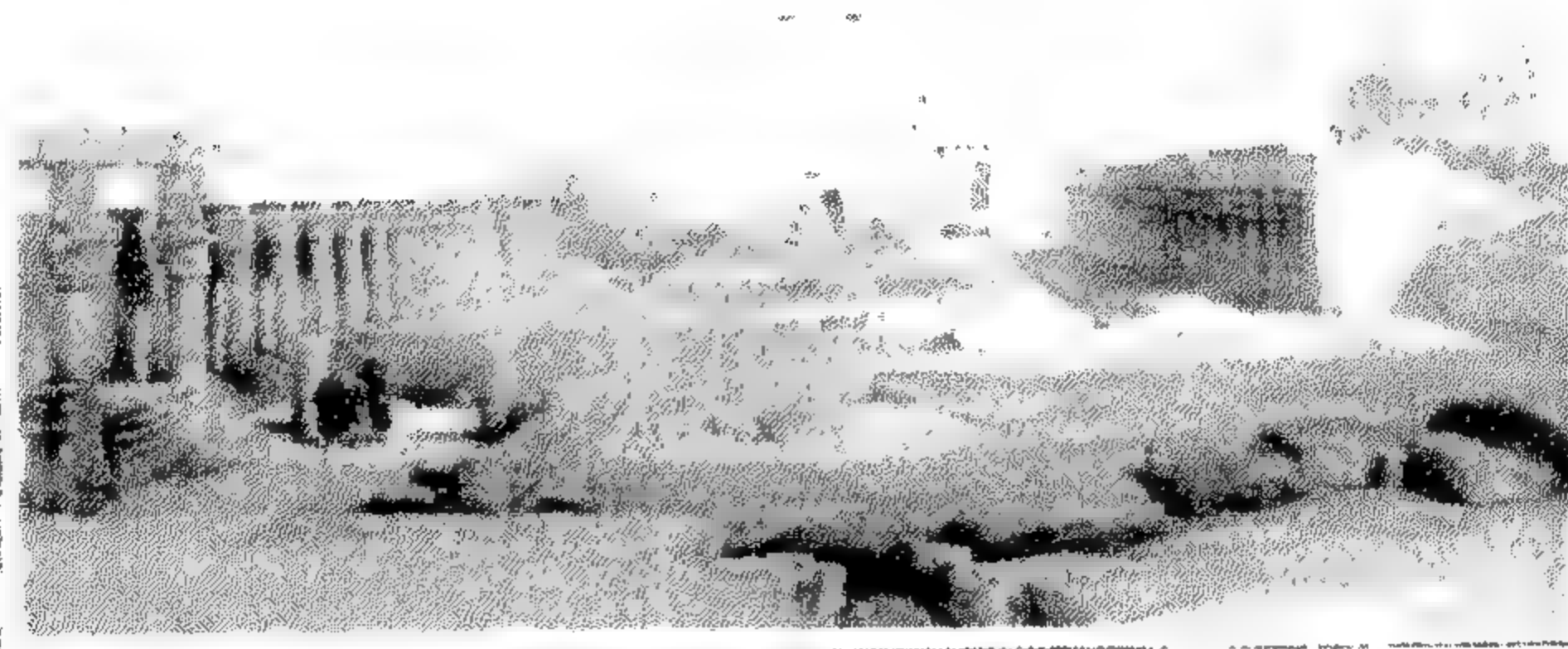
الفصل الثاني

استمر المصريون ملتزمون بأسرار حضارتهم القديمة شكل (٢-٢٦) ، شكل (٢-٢٧).



شكل (٢-٢٦)

معبد كوم امبو ، احد المعابد البطلمية ١٨١ ق.م وقد استكملت عناصره المعمارية ايان
العصر اليوناني والروماني (*The arab land*).



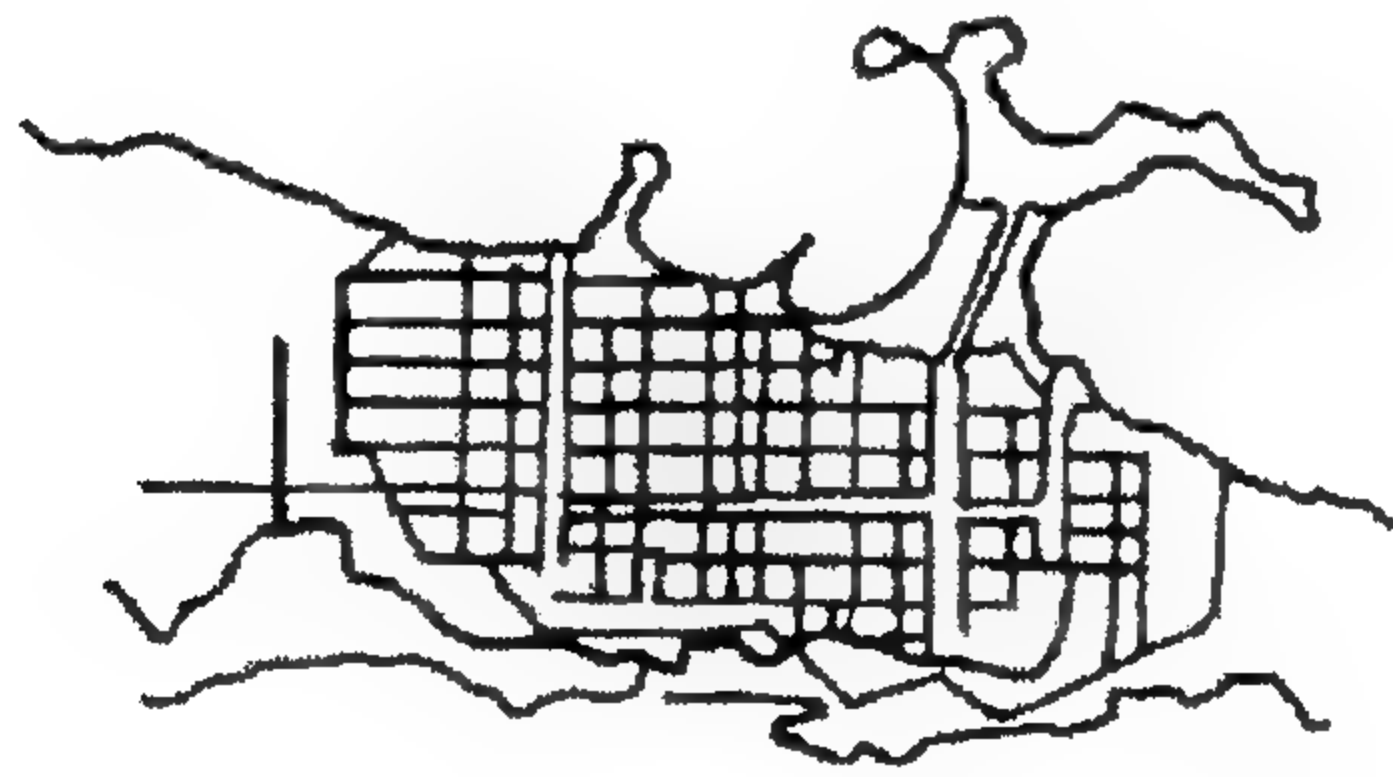
شكل (٢-٢٧)

معبد فيله (*David Roberts*)

الفصل الثانى

عندما أسس الإغريق مدينتهم الاسكندرية كمفتاح استراتيجي لمصر طبق المخطط الاغريقي (دينوغراط) أسس التخطيط الاغريقي على المدينة مستعملا نظام الشوارع المتعامدة الذي كان متبعاً في ذلك الوقت في اليونان، وقسمت إلى خمس أحياء رئيسية لكل منها وظيفة تخطيطية معينة سكنية أو تجارية أو إدارية. وشهدت الاسكندرية بعد ذلك كعاصمة لمصر نماذج من العمارة الاغريقية الرياضية والترفيهية والدينية والرياسية. وكان سكان الاسكندرية خليطاً من المواطنين المصريين والأجانب الأمر الذي أعطاهما سمة اجتماعية واقتصادية خاصة. انطبعت على ما أقيم من مباني من الجمنازيوم كمركز اجتماعي والحمامات الرومانية العامة، وعلى البعد من العمران أقيمت الأديرة المحصنة كملاجئ من الاضطهاد والعزلة الدينية^(١).

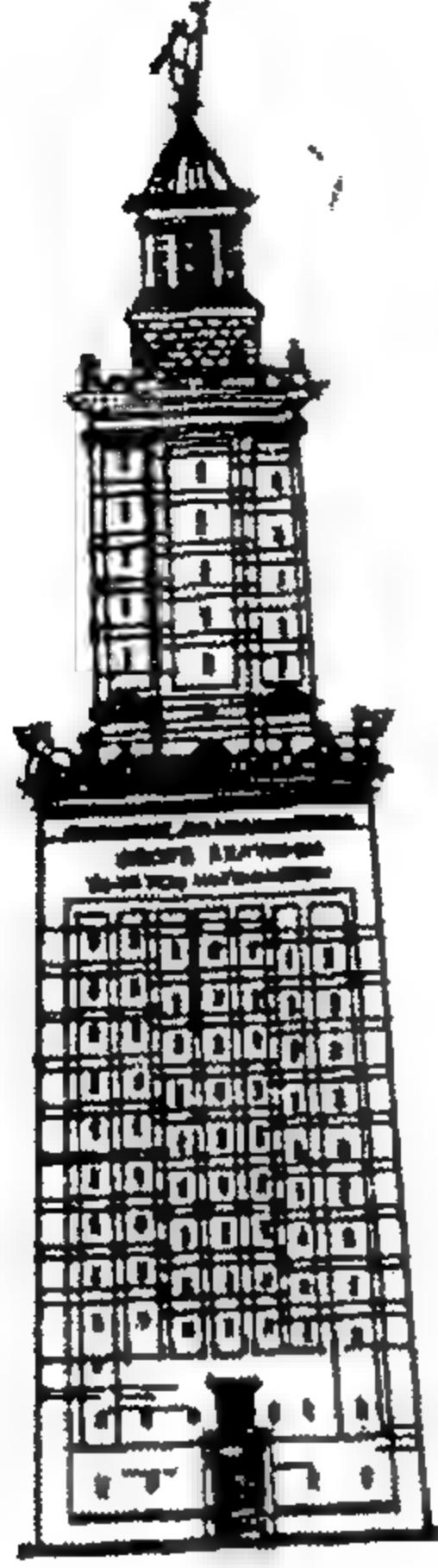
لقد كانت من معالم العمارة اليونانية الرومانية مكتبة الاسكندرية ثم منارتها المشهورة وكلاهما علامة من علامات التأثير المعماري الغربي على العمارة المحلية وإن كانت قد بنيت بالمواد المحلية مثل الحجر الجيري والرخام والجرانيت الأمر الذي أعطاهما بعض السمات المحلية التي انعكست بعد ذلك على عمارة المآذن التي اكتسبت اسم المنارة في الغرب، وهكذا بدأ تأثير العمارة الغربية في التفاعل مع العمارة المصرية ولكن على أطراف الدولة خاصة في مدينة الاسكندرية حيث مقر الحكم والجاليات الأجنبية والخدمات العامة والامتيازات الخاصة الأمر الذي استمر طويلاً حتى التاريخ المعاصر شكل (٢-٢٨) ، شكل (٢-٢٩).



شكل (٢-٢٨)

الاسكندرية في العصر اليوناني والروماني (عبد الباقي ابراهيم ، ١٩٨٧)

(١) عبد الباقي ابراهيم ، المنظور التاريخي للعمارة في المشرق العربي، مرجع سابق، ص ٢٤.



شكل (٢-٢٩)

منارة الإسكندرية (عبد الباقي إبراهيم ، ١٩٨٧)

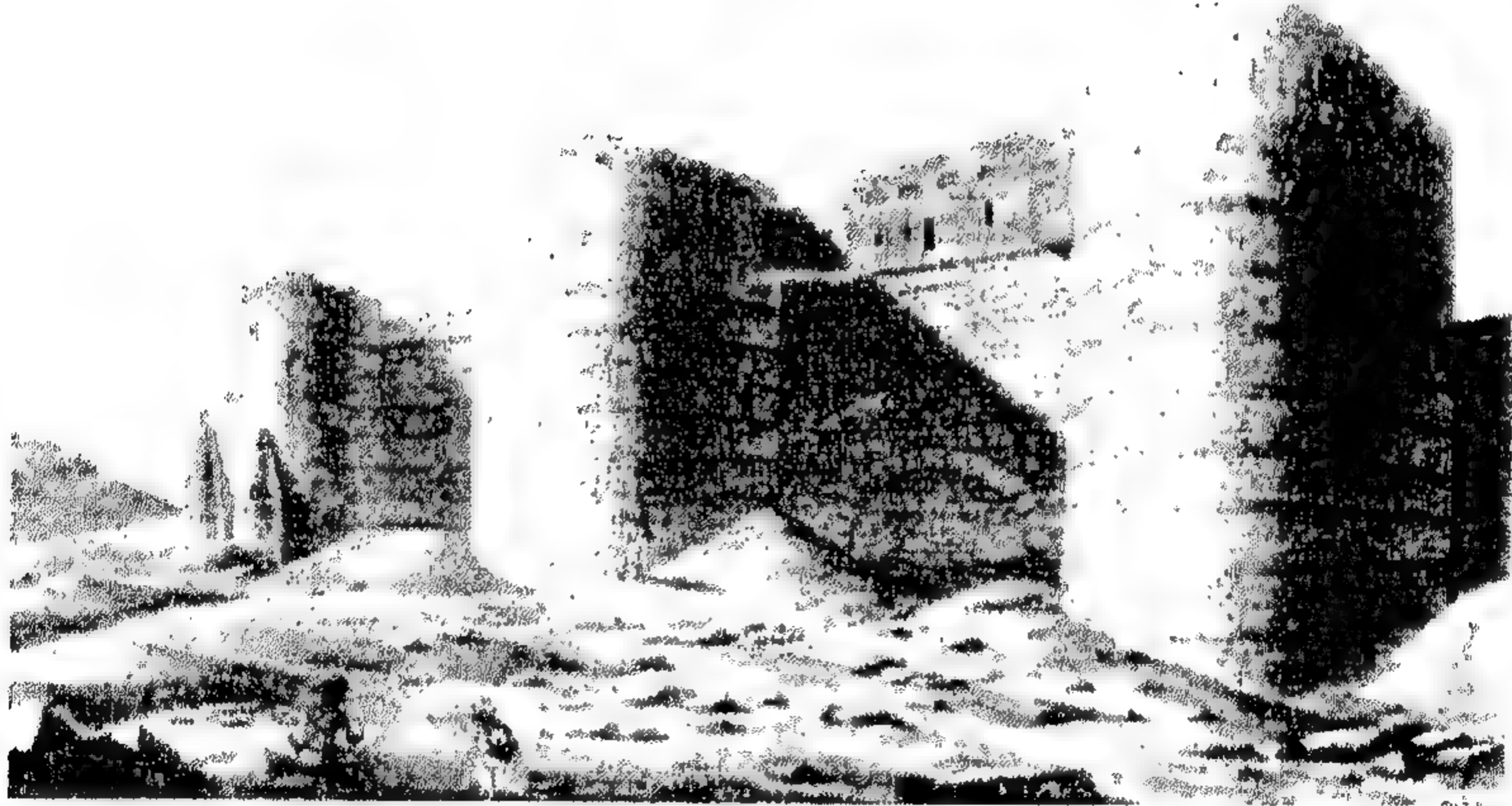
٢/٣/٢ الحضارة الرومانية:-

ومن المظاهر التي تعرضت لها الحضارة المصرية صعود أحد أفراد الجيوش الغازية على أنقاض انهيار إمبراطورية، ظهر "دقلديانوس" في نهاية الحروب الأهلية في الامبراطورية الرومانية وبدأ في مصر مرحلة أخرى من الحكم الأجنبي من عام ٢٨٤ إلى عام ٣٠٥ ق.م. قام فيها ببعض التقسيمات الادارية والإنجازات الاقتصادية والاستعدادات الدفاعية لتقوية مكانته أمام الدعوة المسيحية التي لا تعترف بالألوهية لإنسان إلى أن جاء قسطنطين عام ٣٢٣ ق.م. ليصبح أول امبراطور روماني يعترف بالمسيحية، ثم استقلت الكنيسة المصرية عن الكنيسة الرومانية الشرقية وأقامت معالمها المعمارية في أجزاء متفرقة من المدن المصرية، وانتهت قوتها في نهاية عام ٤٤٤ م. وبعد خلافات مذهبية واستيلاء الدولة الفارسية على مصر والشام لعشرة أعوام تمكن هرقل من إعادة الولاية إلى الامبراطورية وعين "المقوقس" المعروف حاكماً لمصر وتابعا لبيزنطة في الغرب، إلى أن ظهرت الدولة الإسلامية في

== الفصل الثاني ==

قلب الجزيرة العربية وامتدت حدودها شرقاً وغرباً ودخل العرب بقيادة عمرو بن العاص عام ٦٤٠م مصر. وبدأت مرحلة جديدة غيرت من الشخصية المصرية ومن ثم من الشخصية المعمارية في مصر.

ومع الغزوات الغربية لمصر وارتفاع دولة وهبوطها وارتفاع أخرى على أطلالها، ومع اختلافات الأجناس والمذاهب المصاحبة لهذه الغزوات تأخر الانتاج الحضاري فنياً وعمرانياً. إلى أن قضى الفكر المسيحي على الفكر الوثني في الاسكندرية التي أصبحت مركزاً للمعرفة والتعليم، حتى القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد حتى دخول الإسلام مصر حاملاً القيم الإنسانية والتعاليم الدنيوية ظهرت آثارها بعد ذلك على كل جوانب الحياة الثقافية والسياسية الاجتماعية وانعكست بدورها على المعالم المعمارية شكل (٣٠-٢).



شكل (٣٠-٢)

منظر لحصن بابليون (The glory of Cairo)

العمارة في مصر الروماني:

أيا كان مصدر وأصول العمارة الرومانية، فإن المباني الرئيسية، والتي ميزت عمارة الرومان مثل المعابد والبازيليكات والحمامات والساحات - Forum - كبرت وعظم شأنها بتأثير من العمارة الأغريقية.

== الفصل الثاني ==

فقد كان الرومان معماريين مستعمرين لهيئة ونسق العمارة الخاصة بهم من الإغريق، وكانوا يستعيرون طرق ونظم الإنشاء والبناء من الشرق، ولكن كانوا محسنين ومطورين ذوي جرأة واحترام للأشكال والتكوينات الكلاسيكية وساعدهم على ذلك تنوع ووفرة مواد البناء المتاحة مثل الأحجار البركانية والأحجار الجيرية، واستعمالهم للطوب سواء المحروق أو المجفف شمسياً وأيضاً الرخام والبوتسولانا بدرجة أثارت ذهن وابداع المعمارين، فهذه المواد فقد مكنت المعمارين من البناء سريعاً وبصورة غير باهظة التكاليف وبقوة وبتشكيلات جديدة.

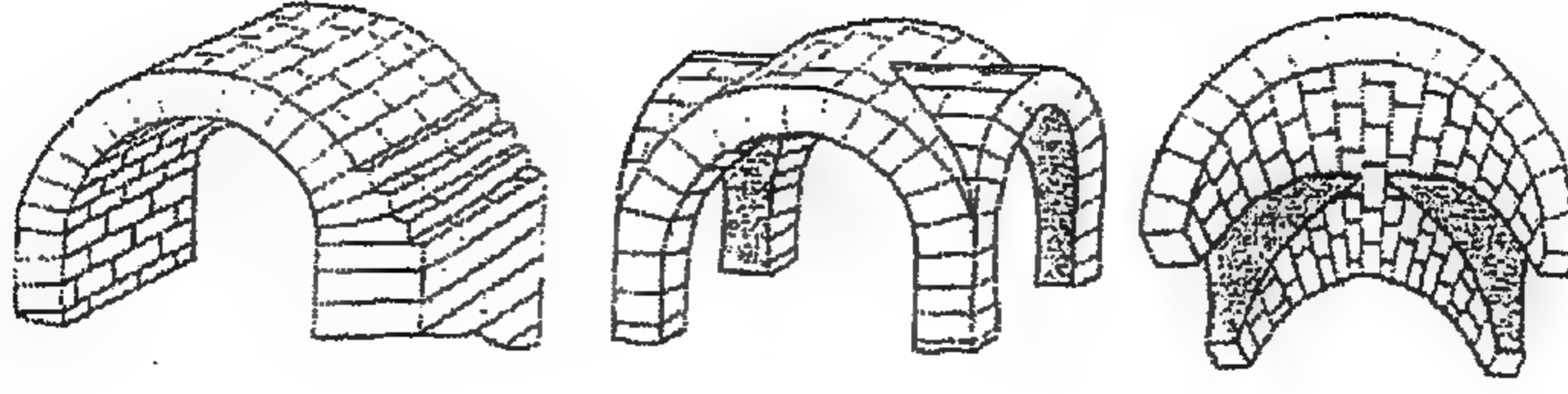
لقد قدم فيتروفياس وقياس وصفاً دقيقاً للسنين الخاصة بمكونات العمارة الرومانية، وهذه النسب والمبادئ استعملت كدليل للمعمارين من بعد فيتروفياس لقرون من الزمان، فالعمارة لا بد وأن تعتمد على عدة مبادئ هامة مثل النظام (*order*)، الترتيب (*Arrangement*)، التماثل (*symmetry*)، التناسب (*Propriety*)، الإيقاع (*Eurythmy*)، والاقتصاد (*Economy*).^(١)

لقد كانت الإنجازات المعمارية للحضارة الإغريقية هي تحقيق تحسين فاخر للتفاصيل والنسب الخاصة بأنظمة انشائية بسيطة وساذجة. على العكس فقد كانت العمارة الرومانية غير ناضجة وغير نقية جمالياً ولكن انشائياً كانت متقدمة كثيراً عن العمارة الإغريقية، فكان استعمال العقد الدائري والقبوات بتشكيلاتها المختلفة والمتنوعة مثل القبوات المتقاطعة واستعمال القباب واستخدام مواد إنشاء مختلفة لأغراض انشائية مختلفة وفوق كل هذا استعمال الخرسانة وصل إلى درجة عالية من التطوير، وهذا المواد استخدمت في مباني ذات أحجام كبيرة والتي اعتمدت على ضخامة الكتل من أجل الاستقرار والإتزان.^(٢) شكل (٢-٣١).

(١) Vitrovius, the ten books on Architecture, P.13

(٢) Risebero, B, m the story of Architecture, P. 11.

== الفصل الثاني ==



شكل (٢-٣١)

طرق البناية المتطورة في العصر الروماني (*Victorial kloss ball*)

وكذلك اهتم الرومان أيضاً بمعالجة الأخطاء البصرية التي يمكن أن تحدث نتيجة زاوية النظر إلى المبنى أو في هذا المجال يقول فيتروفياس:

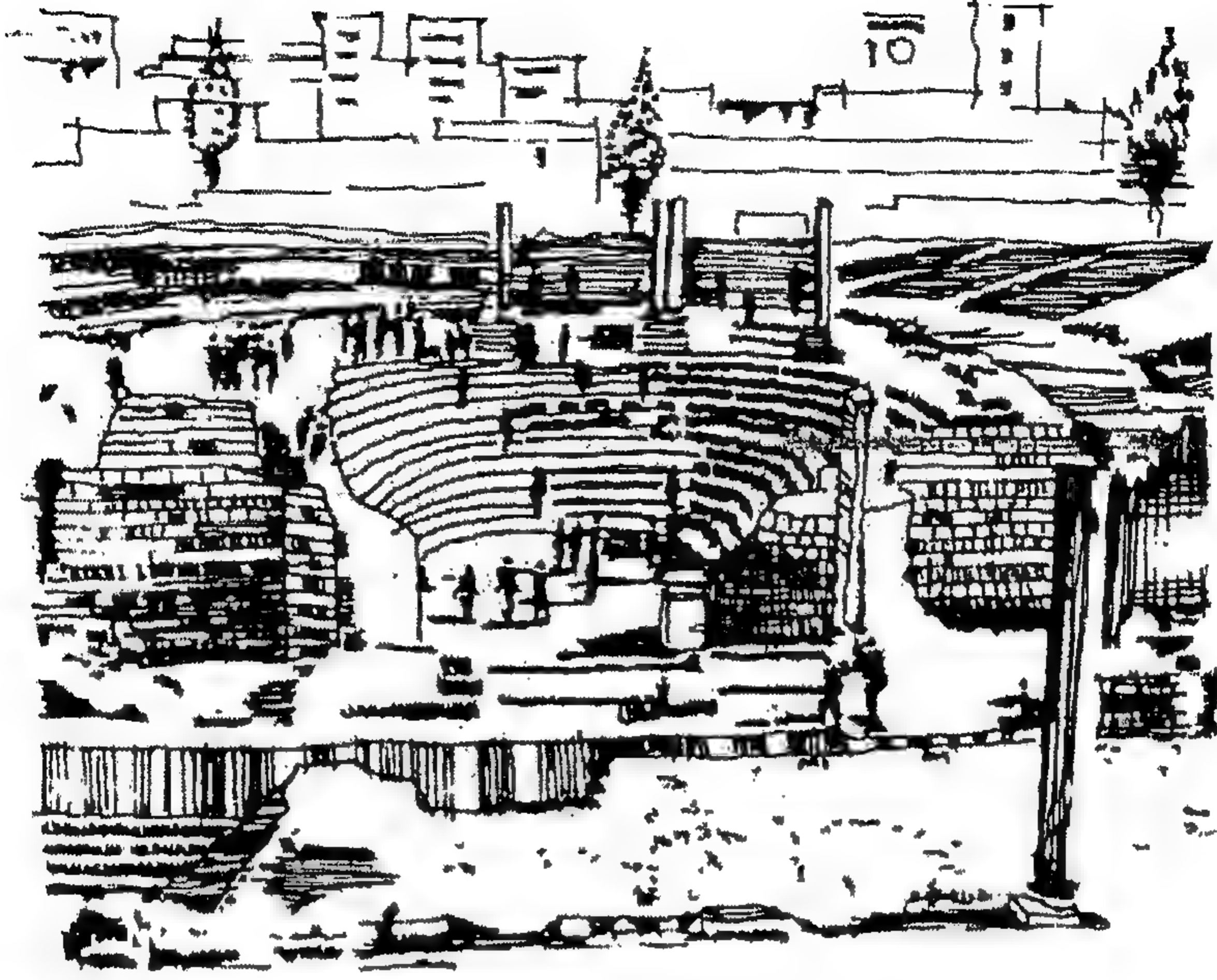
«وحيث أن صورة أو شكل المبنى قد يظهر على خلاف ما هو حقيقياً عليه، وهذا الاختلاف قد يحدث نتيجة زوايا الرؤية، والأشياء البصرية الواصلة للعين من المبنى، أو من تأثير صورة المبنى نفسه، وفي كل الأحوال فإن الصورة تقودنا إلى نتائج وأحاسيس خاطئة، ولهذا فإن الحقيقة تكون لها مظهر خاطئ أو خادع فقد تظهر الأشياء على خلاف ما هي عليه، ولذلك فلا بد من عمل عمليات إضافية أو حذف لكي تتلائم طبيعة أو احتياجات الموقع. هذه الإضافات لابد وأن يرتبط بها عبقرية المعماري وليس فقط معرفته المجردة بالعلوم.^(١)

ومن كل ما سبق نجد أن نتيجة استمرار مبادئ ومفاهيم الفترة الاغريقية في العصر الروماني، نجد أن الأسطورة. بما تمثله من القيم الرمزية والدينية كانت ولا زالت هي المسيطر القوي على الفكر في العصر الروماني وكانت من أهم وسائل تشكيل الفكر في هذا العصر، والتي كانت تهدف إلى محاكاة النموذج الكوني المقدس أيضاً بوسائل مختلفة وكذلك بتقنيات حديثة، عما استعمله اليونانيون من قبل مثل ما تم استعراضه من اضافات وتقنيات، جديدة، بينما تراجع الدين، أمام العقل الروماني لمجرد الذي يؤمن بكل ما هو حسي وملمس والفكر البشري لشعب من التقنيين مثل الرومان، في هذه الفترة. وعلى هذا فإن ترتيب مكونات المفهوم الحاكم الأول في هذه الفترة الرومانية كان على التوالي الأسطورة ثم النتاج والفكر البشري ثم الدين.^(٢) شكل (٢-٣٢).

(١) Vitroviu, The Ten books on Architecture, Previous reference, P. 175.

(٢) Boghdady, M., changing ideals in Architecture.

الفصل الثاني



شكل (٣٢-٢)

المسرح الروماني والذي يحمل نقوشا نادرة من العصر الروماني

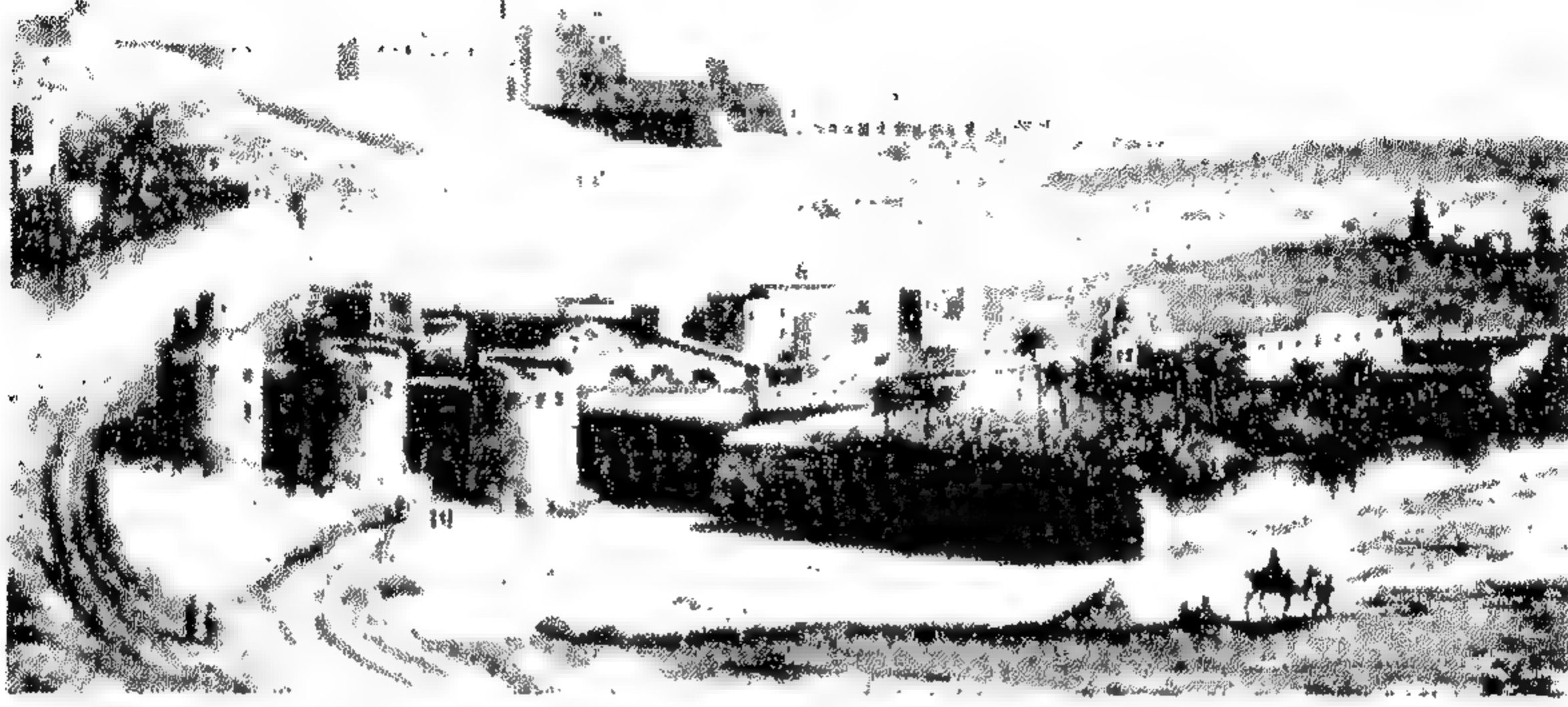
(عبد الباقي إبراهيم ، ١٩٨٧).

٣/٣/٢ - الفترة القبطية

في العصر القبطي تأثر العمران المصري بأنماط الطرز الغربية خاصة في بناء الكنائس، بدءاً من الطراز البازيليكي ذو الجذور الرومانية المتأثرة ببعض الملامح الفرعونية بعد تحويل بعض المعابد إلى كنائس في نهاية القرن الرابع الميلادي، ثم الطراز البيزنطي الذي انتشر في العالم المسيحي ونقل إلى مصر في ذلك الحين ويمتاز هذا الطراز باستعمال القباب في تغطية المساحات المربعة وانصاف القباب في تغطية المساحات المستطيلة على جوانبها الأربعة. وهو ما استمر أثره بعد ذلك في بناء المساجد في تركيا وانتقلت ملامحها إلى مصر في العصر العثماني وهكذا انتقل الفكر المعماري من الغرب ليلتحم مع العناصر والمواد المحلية في بناء الكنائس في مصر.. وهكذا أصبحت مصر مرتعاً للتفاعلات المعمارية الغربية والمحلية خاصة في المباني الرسمية.. أما العمارة الشعبية فاستمرت صامدة في شخصيتها حتى

== الفصل الثاني ==

دخول الإسلام فأزال منها الشوائب التي تتعارض مع التعاليم الدينية شكل (٢) ٣٣- ، شكل (٢-٣٤) ، شكل (٢-٣٥).



- (1) st. Mercurius district (2) Aque duct (3) Mosque of Amr ibn al-as.
(4) Armenian monastery (5) Maronite monastery (6) church of st.
Sergius (7) church of the holy virgin al- mullaqa (8) church of st. -
George (9) church of st. Barbara (10) Romam Gate.

شكل (٢-٣٣)

تحليل للقاهرة القديمة

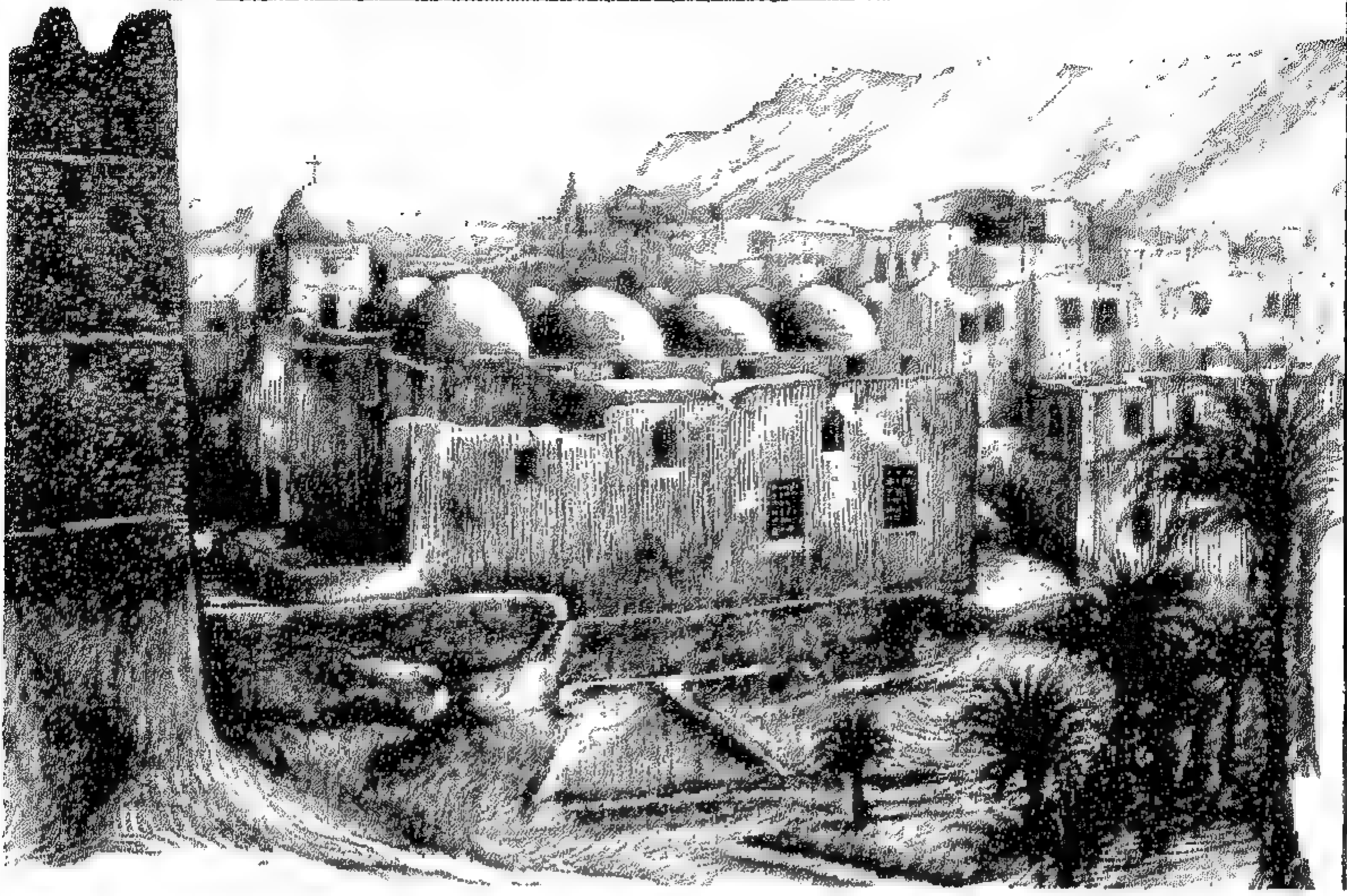
(Michel Jullien, L'Egypt – souvenirs bibliques et chrétiens "1891")



شكل (٢-٣٤)

كنيسة الدير المحروق - أسيوط (الشمسي)

الفصل الثاني



شكل (٢-٣٥)

دير سانت بولا - البحر الأحمر (الشمي)

ودخول الاغريق والرومان مصر انتقل المعماري اليوناني والروماني إلى مصر حاملاً فكره وعلمه الذي انعكس على المنشآت العامة التي أقامها خاصة في الاسكندرية العاصمة أو الحصون التي أنشأها في جنوب القاهرة، ولم يستطع المعماري اليوناني أو الروماني أن يغير من العمارة المصرية التي استمرت حتى دخول المسيحية تتمثل أساساً للعمارة القبطية التي تعتبر حلقة الاتصال بين الفن الفرعوني والفن الاسلامي بعد ذلك. فقد حول المعماري المصري المعابد الوثنية إلى كنائس ونقش الصليبان على أبوابها وأعمدتها وغير صور الآلهة بصور القديسين، إلى أن دخلت أنماط أخرى من التصميمات المستمدة من الطراز البازيليكي المأخوذ من المباني اليونانية أو الرومانية أو الطراز البيزنطي فيما بعد والتي شيدها مهندسو الامبراطور قسطنطين. وفي هذا العصر بدأ الصانع الحرفي في مصر يتقن الصناعات الخشبية من حشوات مطعمة بالعاج والأبنوس في أشكال هندسية متداخلة كانت أساس للفنون الإسلامية فيما بعد، كما ظهر المنبح بتجويف الكنيسة فكان أساس للمحراب بعد ذلك في المساجد في عصر الأمويين والعباسيين من بعدهم، كما اتقن الصانع المصري استعمال الفسيفساء من قطع الرخام بألوانه المختلفة وأشكاله الهندسية المتداخلة التي انتقلت من العمارة القبطية إلى

== الفصل الثاني ==

العمارة الإسلامية في نفس الوقت أو هي معالم فنية مشتركة بين العمارتين^(١)
شكل (٣٦-٢) ، شكل (٣٧-٢) ، شكل (٣٨-٢) ، شكل (٣٩-٢).



شكل (٣٦-٢)

دير سانت كاترين - سيناء (الشمي)

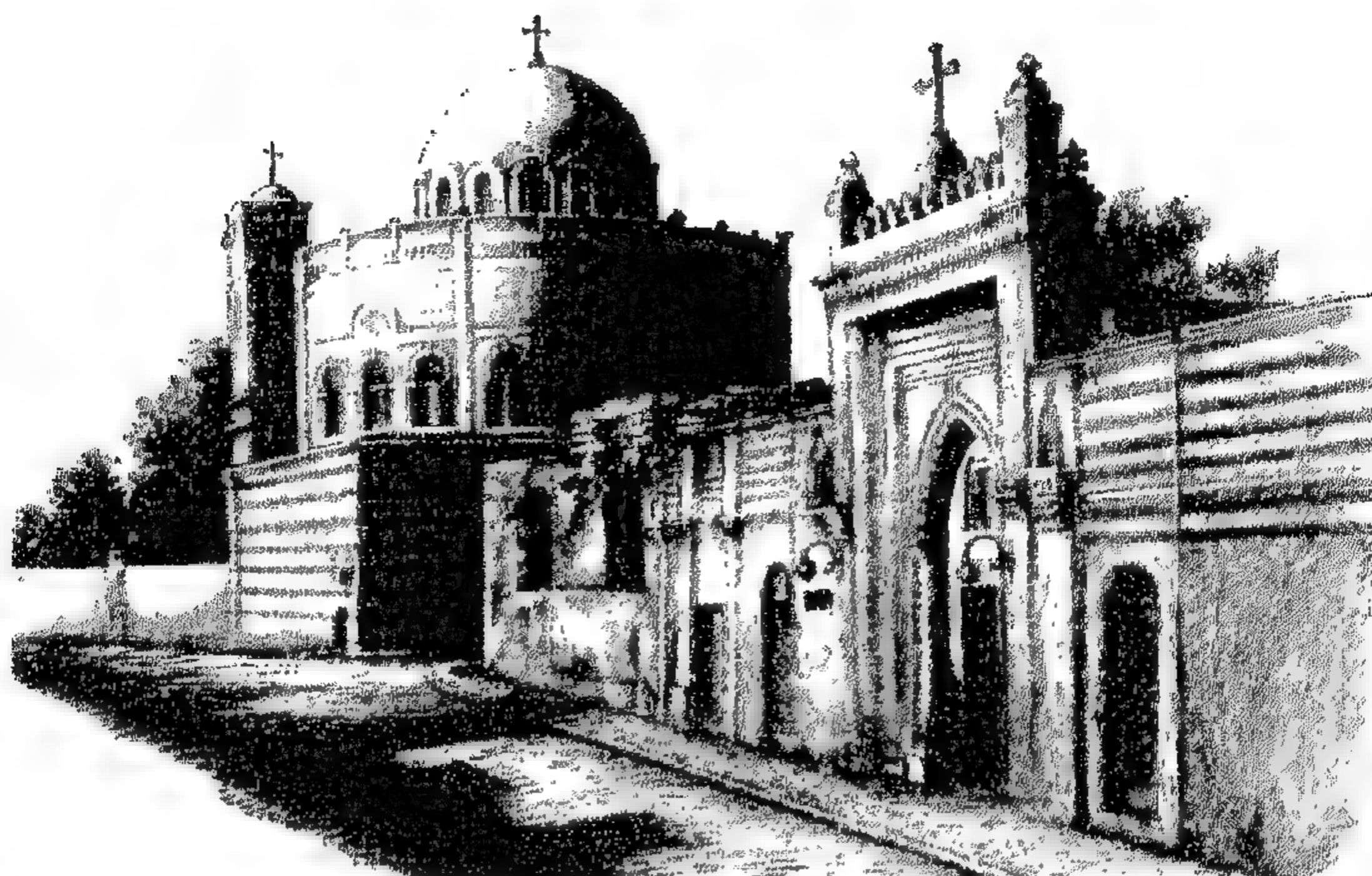
*Massimo caponi, Christian Egypt, The American University in (١)
Cairo press, 2002.*



شكل (٢-٣٧)

الكنيسة المعلقة من أقدم كنائس مصر - القسطنطينية (القسطنطينية)

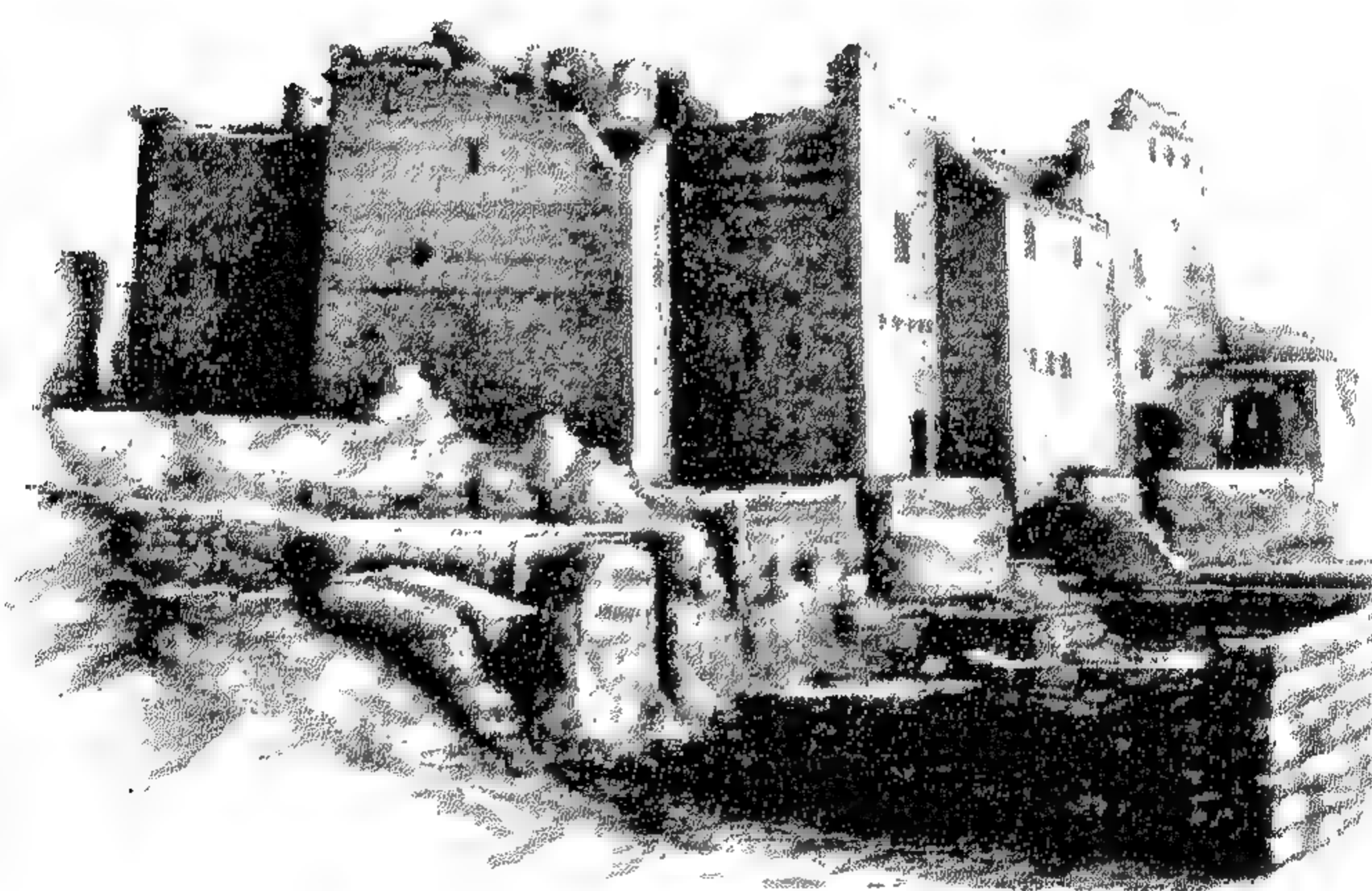
== الفصل الثاني ==



&

شكل (٢-٣٨)

كنيسة سان جورج - القسطنطينية (الشمسية)



&

شكل (٢-٣٩)

دير سانت سيميون - أسوان (الشمسية)

== الفصل الثاني ==

٢/٤ - الحضارة الإسلامية

الفلسفة / العقيدة الإسلامية:

العقيدة الإسلامية أساسها الإيمان بالله الواحد الذي لا شريك له وبالرسول محمد عليه السلام كخاتم الأنبياء ومعجزته القرآن الكريم الذي يعتبر زاخرا بأنواع العلوم والمعارف ويحمل بين دفتيه برهان كمال وآية اعجازه.

العمارة كانعكاس للعقيدة:

اخرج الدين الاسلامي عمارة مرتبطة بالدين، الأمر الذي أدى إلى تحول في العمارة نتيجة التحول إلى عقيدة تجريدية تتلائم مع الإسلام.

تحول في العمارة^(١):

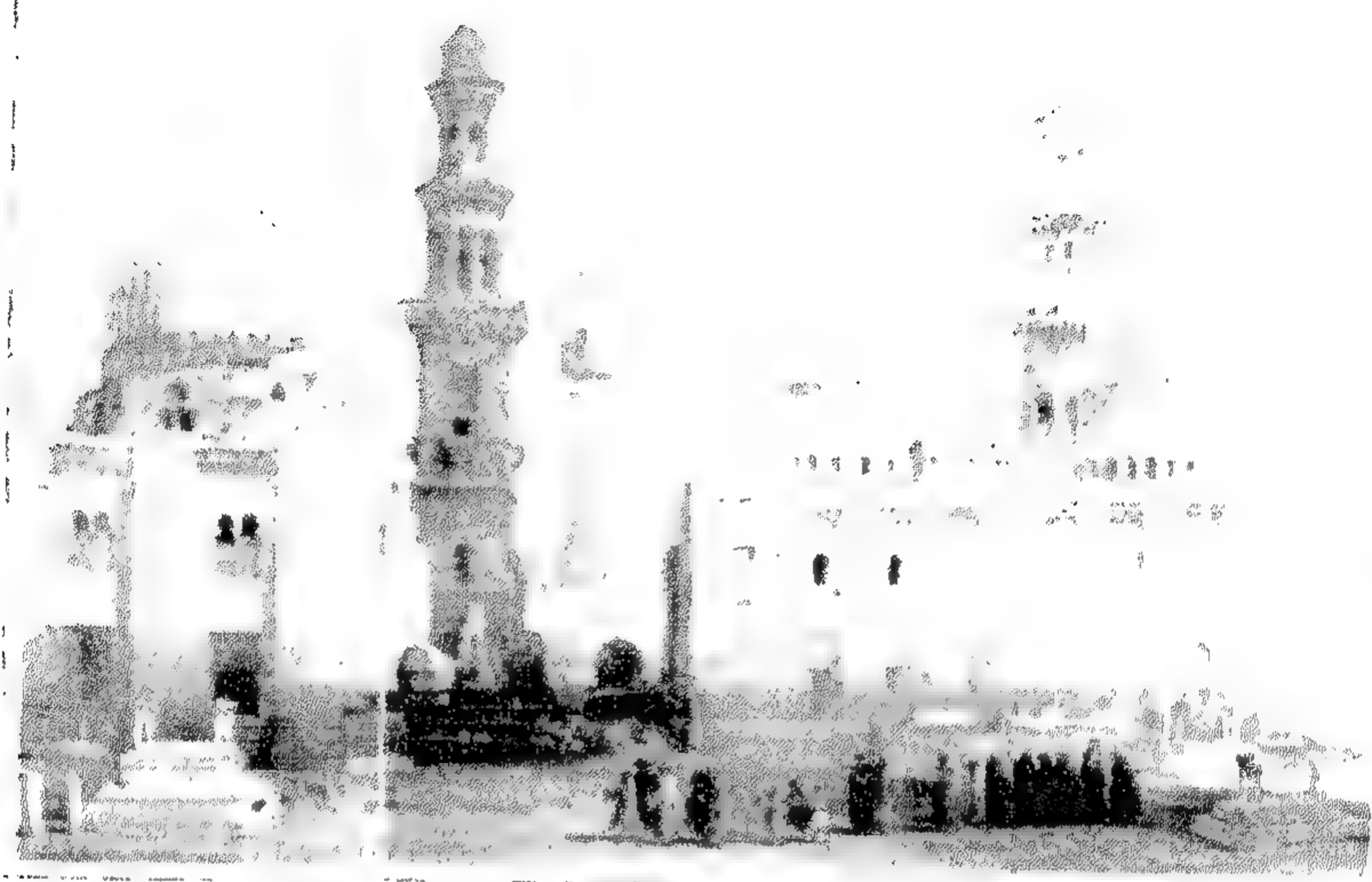
ظهر الإسلام في الجزيرة العربية، وانتشرت الدعوة، وتتابع الخلفاء حتى عهد بني أمية، وذلك في القرن السابع الميلادي (الأول الهجري) حيث بدأت أول الأعمال المعمارية ذات الطابع الاسلامي التي بناها المسلمون اعتمادا على خبرتها الخاصة، وخبرة غيرهم من الأمم التي تعرفوا عليها وعلى معمارها أثناء فتوحاتهم لنشر الدعوة. وقد تطور فن العمارة الاسلامي حتى وصل إلى ذروته في القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

ومما هو جدير بالملاحظة أن فن العمارة الإسلامي بدأ في الأضمحلال أمام مد الحضارة الغربية، ومع تغلغل الاستعمار الغربي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وكان ذلك أحد الاسباب التي أدت إلى "فقدان الهوية المصرية".

لقد كان لتوسع الدولة الإسلامية واختلاف البيئات وطرق البناء أثر في تعدد الأساليب والطرز المعمارية للوظيفة الواحدة، وذلك من حيث المظهر وليس الجوهر. وهذه الوظائف الأساسية المتعددة والمتحددة قد تضمنتها الضرورة لسياق الحياة اليومية للفرد والجماعة المسلمة، ومنها: المسجد، الرباط، القع والأسوار، التكايا، المدارس، السبيل الكتاب، الخانات والوكالات، الأسواق أو القيثاريات، البيمارستانات، الحمامات، القصور والبيوت الكبيرة، الضريح، المشهد، المساكن،..... الخ شكل (٢-٤٠).

(١) Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, the American University in Cairo press, 2002.

الفصل الثاني



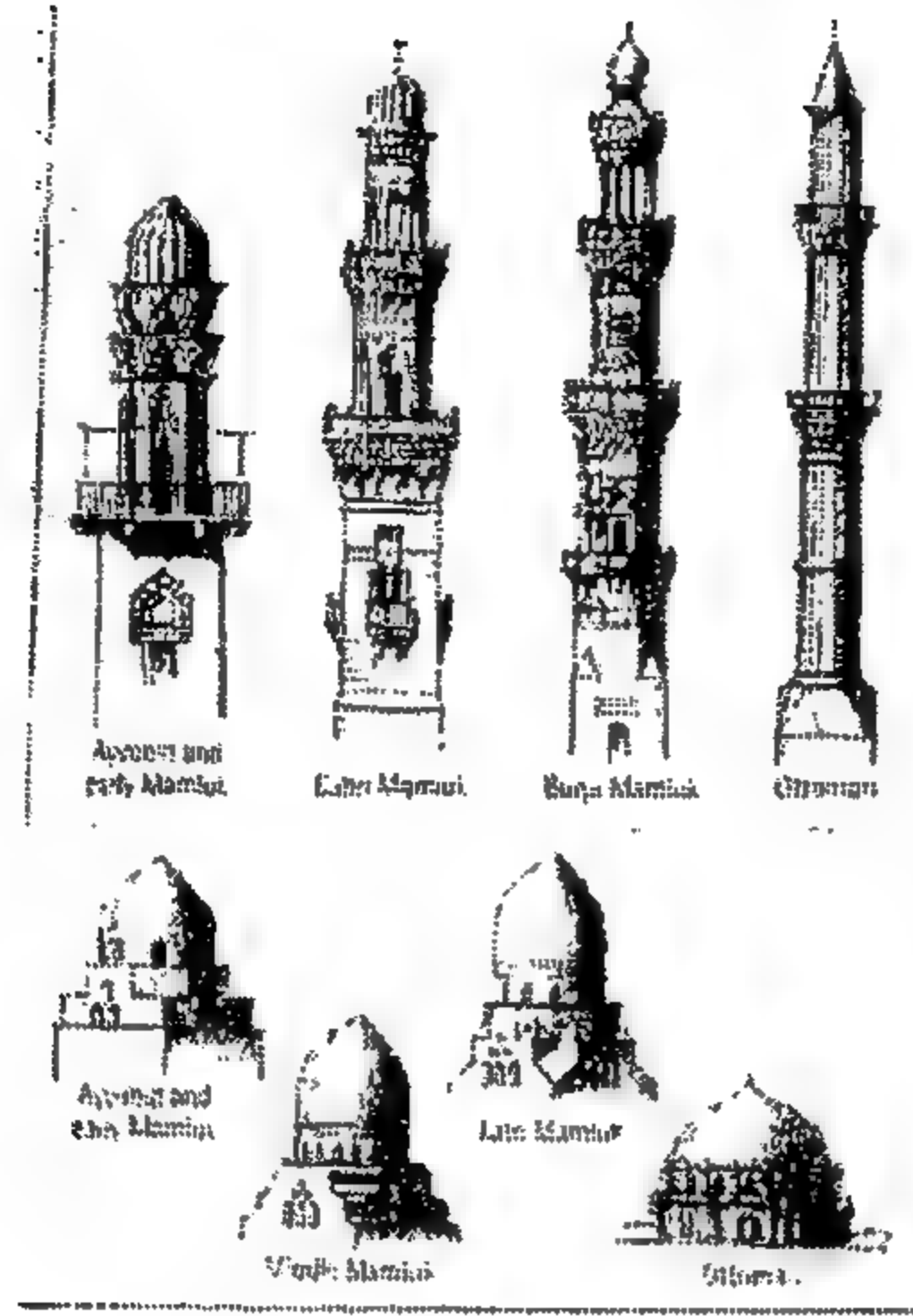
شكل (٢-٤٠)

مقابر العماليك (David Roberts)

كما ظهرت عناصر معمارية تكررت في عهود مختلفة، وأصبحت
من سمات العمارة الإسلامية، ومنها الأعمدة والتيجان، المآذن، القباب،
المداخل، العقود، المقرنصات. ^(١) شكل (٢-٤١)

(١) Caroline williams, *Islamic Monuments in Cairo, the American*
University in Cairo press, 2002.

الفصل الثاني



شكل (٢-٤١)

أنواع من المآذن والقباب (Islamic Monuments in Cairo)

أنواع من المآذن والقباب:

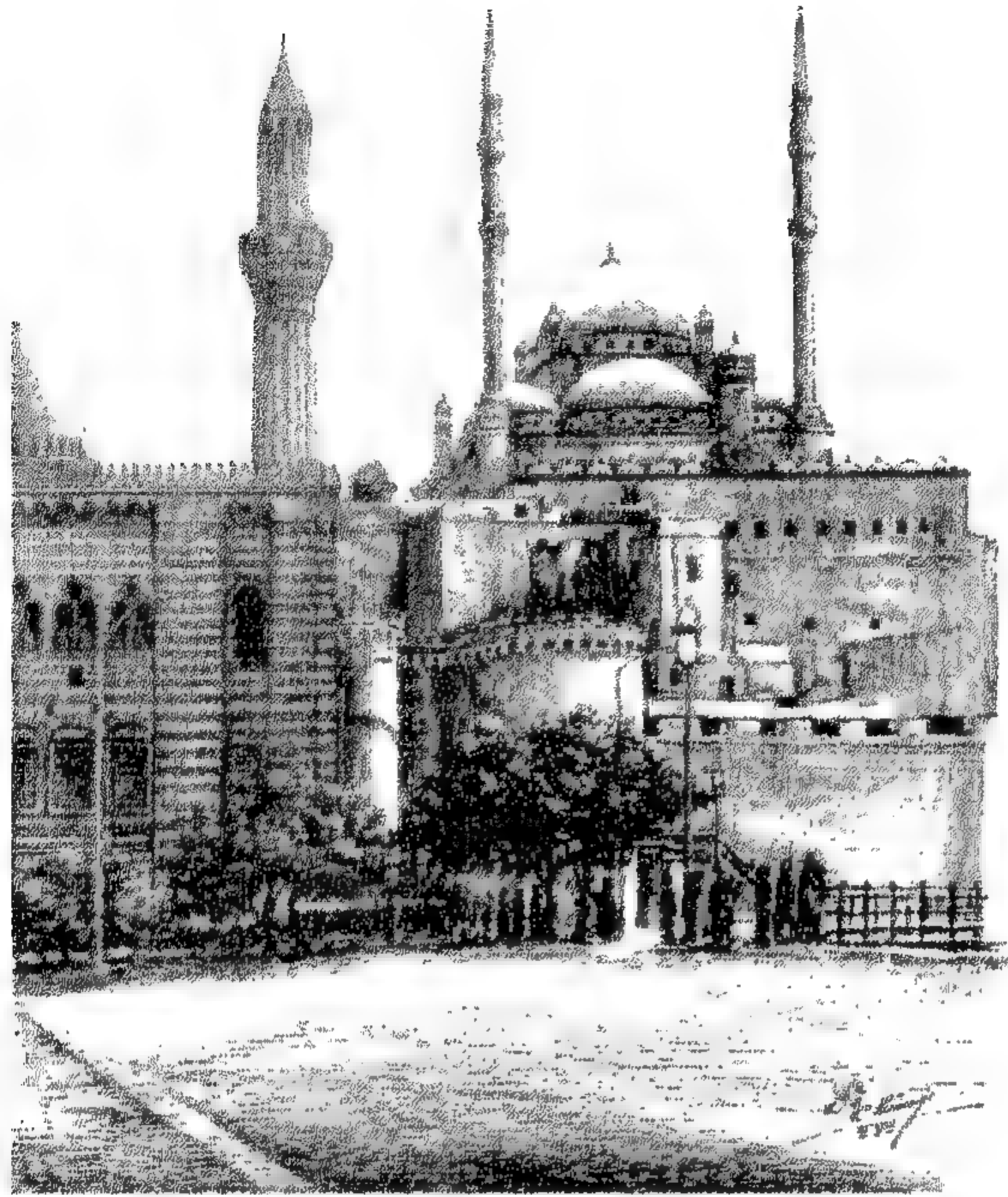
نماذج للأعمال:

كانت فترة المماليك (١٢٥٠-١٥١٦م) من أغنى الحقبة المعمارية والغنية، وخصوصاً في مدينة القاهرة، وذلك رغم المشاكل السياسية التي اتسم بها هذا العصر، وقد كانت المدارس والأضرحة جزءاً من المدينة، كما هو الأمر في مسجد الظاهر بيبرس البندقداري، ثم مجموعة المنصور قلاوون، ومسجد السلطان حسن وضريحه، ثم مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق.

ومما هو جدير بالملاحظة أن في القاهرة مساجد كثيرة بعضها يمثل تحفا معمارية وفنية أصيلة، مثل جامع عمرو بن العاص، وجامع ابن طولون، وجامع السلطان حسن، وجامع محمد علي بالقلعة،..... الخ.^(١)

شكل (٢-٤٢)

(١) Andre Raymand, the glory of Cairo, the American university in Cairo press, 2002.



شكل (٢-٤٢)

جامع على بالقلعة (الشمى)

١/٤/٢ - بناء الشخصية المعمارية في مصر بعد الفتح الإسلامي

القاهرة - خلفية تاريخية:

تتألف القاهرة الحالية من أربع مدن قديمة، وكانت كل واحدة منها عاصمة حقبة من الزمن، وتعاقبت في الظهور الواحدة تلو الأخرى، وتمثل كل منها طور في حياة العهد الإسلامي في مصر، النظم السياسية والحياة الاجتماعية والاقتصادية بها. وهذه المدن هي القسطنطينية، القسطنطينية، المعزية، والمشاهد أنها جميعا تقع فيما بين شاطئ النيل الشرقي وتلال المقطم. وكان طبيعيا أن تلي الواحدة تلو الأخرى ناحية الشمال، أو بعبارة أخرى أن يكون نمو القاهرة وامتدادها من الجنوب إلى الشمال ما دامت تلال

الفصل الثاني

المقطم تقف حائلاً دون نموها وامتدادها نحو الشرق والنيل يعوق نموها نحو الغرب. (١) شكل (٢-٤٣)



شكل (٢-٤٣)

تطور نمو مدينة القاهرة (Uia, International Architect Magazine)

وهذه الفترة تمتد منذ الفتح الإسلامي لمصر عام ٦٤١ ميلادية إلى بدايات القرن التاسع عشر.

دخل الإسلام مصر على يد عمرو بن العاص عام ٦٤١م حيث شيد أول مستوطنة إسلامية في عام ٦٤٢م لتكون مركزاً للحكم. وقد خططت مدينة الفسطاط حول الجامع الكبير وأقام عمرو بن العاص بجواره داراً له وأسند توزيع الخطط بين جماعات القبائل التي تكون جنده. وامتدت المدينة حول الجامع شرقاً وشمالاً وجنوباً إذ كان يحدها غرباً نهر النيل وظهرت مباني المدينة من الطوب أو الحجر واستكملت مرافقها من أسواق ومساجد وحمامات وميناء على النهر. وكانت المدينة للايواء أكثر منها للاستقرار والمغالة في

(١) خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكم، مرجع سابق ، ص ١٤٧

== الفصل الثاني ==

البنيان. فكانت الدعوة الإسلامية وارساء قواعد الحكم وغرس القيم الدينية هي الشغل الشاغل عند الولاة، ولم تتخذ المدينة في ذلك أية صيغة شكلية مميزة عن التقسيمات التنظيمية للمخيمات أو الخطط. ووصفها بالإسلامية هنا وصف للمجتمع الذي أقام فيها. ثم جاء العصر الأموي في نهايته وتعرضت المدينة إلى التخريب عندما دخلت جيوش العباسيين لمطاردة آخر ولاة الأمويين الذين عمدوا إلى تخريب هذا العمران حتى لا ينعم به العباسيون، وبعدها استقر العباسيون في مصر عام ٧٥٠م وبدأوا في إقامة مدينة لهم في شمال القسطنطينية سميت بالعسكر عام ٧٥٢م لايواء جند العباسيين وعساكرهم. وهنا يقف الفكر في المعالجة الدينية لهذه الظاهرة التي غزا فيها العباسيون الأمويون وخربت فيها الديار^(١).

وظلت العسكر داراً للإمامة العباسية وشيدت فيها الدور العظيمة كظاهرة من مظاهر الأبهة العباسية، حتى عام ٨٧٠م حين أسس أحمد ابن طولون في الطرف الشمالي من العسكر مدينة القطن لتكون مقراً لحكمه ومقراً لجنده وحاشيته، وأقام قصره عام ٨٧٠م ثم بدأ في تأسيس مسجده وأتم بناؤه عام ٨٧٩م، ويعني ذلك أن هذه المستوطنات السكنية التي أقيمت في مصر كانت كمتتالية عمرانية تمتد من الجنوب إلى الشمال يختص كل خليفة أو والي بوحدة منها اظهراً لقدرة وإيواء لجنده. ولم تشهد هذه المتتالية نمواً مركزياً يعبر عن الاستمرارية أو الاستقرار. وإذا كانت هذه الظاهرة طبيعية لبناء المستوطنات العسكرية للفاتحين لمصر على مراحل متتالية فإنها لم تنعكس على المستوطنات السكنية القديمة الموجودة في مصر والتي دخل أهلها الإسلام. وإذا كان عمرو بن العاص قد بدأ ببناء المسجد ثم بنى داره بجواره فإن أحمد بن طولون قد بنى قصره ثم بنى المسجد وبينهما ميدان واسع، وهنا يظهر الاختلاف في الفكر والمنهج الذي انعكس على التشكيل العام للمدينة، كما يتضح أن الخليفة أو الوالي القادم إلى مصر كان ينقل معه بعض الملامح المعمارية النابعة من موطنه الأصلي كما ظهر في جامع أحمد بن طولون من زخارف جصية وشكل المئذنة واستعمال الطابوق ومنها صدى للطرز التي ظهرت في مدينة سامرا في الشرق، عاصمة الخلافة العباسية في ذلك الوقت. شكل (٢-٤٤)

(١) Andre Raymond, the glory of Cairo, Previous reference.

الفصل الثاني

الأزهر عام ٩٧٢م. وهكذا ظهر التحكم في بناء القاهرة الفاطمية التي امتدت رقعتها بعد بناء سور بدر الجمالي. واستمر الحال إلى أن جاء صلاح الدين الأيوبي من الشرق ليوحد القاهرة مع الفسطاط في تجمع واحد بعد حريق الفسطاط على يد عموري ملك بيت المقدس عام ١١٦٩م، وكما وحد صلاح الدين الأيوبي المدن المتتالية بالقاهرة ووحد أيضاً المسلمين حوله لصد الغزوة الصليبية على فلسطين. ثم جاءت من بعده دولة المماليك ثم الدولة العثمانية من الشمال^(١).

وعلى مر هذه الفترة من التاريخ انتقلت إلى مصر العديد من الانماط المعمارية على يد الفاتحين تعبر عن الملامح المعمارية التي ظهرت في مواطنهم الأصلية، سواء أكانت هذه الملامح نابعة من البيئة المحلية أو متأثرة بمخلفات العمارة اليونانية أو الرومانية في هذه الدول أو صادفها المسلمون في فتوحاتهم. وإذا كان جامع عمرو بن العاص الذي أقامه في مدينة الفسطاط هو أول عمل معماري بناه المسلمون في مصر، فقد بناه على مساحة مربعة من الأرض وقامت حوائطه المبنية من الطوب اللبن على أسس من الحجر وله سقف من الجريد على ساريات من جزوع النخل، وكان في الامكان بناء حوائطه وقوائمه من الحجر وسقفه من الخشب إذا كان الهدف هو بناء صروح معمارية، ولكن كان الهدف أولاً إقامة حكم الله في الأرض بأبسط المواد وأسهلها وأكثرها تواضعاً، فلم يكن له مآذن كما لم يكن فيه محراب مجوف كغيره من المساجد التي بنيت في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم. إلا أن في عصر الأمويين بين ٦٥٨ و ٧٥٠م وعلى يد مسلمة بن مخلد بنى أربعة صوامع فوق أركان الجامع الأربعة عليها أربع مآذن وأضاف قرة بن شريك إليه بعد ذلك المحراب المجوف، فكانت أول عناصر معمارية تضاف إلى مسجد عمرو بن العاص أخرجته من صورته الأولى.. بدأ الاهتمام بالعمارة وبناء الصروح المعمارية أكثر من ترسيخ الدعوة الإسلامية أو قد تكون هذه الظاهرة من ظواهر التحضر التي بدأت تظهر في العصرين الأموي والأيوبي^(٢).

لقد ظهر الانحراف عن العقيدة عند بعض الولاة كما ظهر في عصر خمارويه بن أحمد بن طولون حيث بالغ في العمارة والفن وتبذل في الترف

(١) عبد الباقي إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة في المشرق العربي، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) Caroline williams, *Islamic Monuments in Cairo*, Previous reference

== الفصل الثاني ==

والزينة خاصة في مقره الذي كسى حوائطه بالذهب الخالص ونقش عليها الصور وأقام بقصره بحيرة من الزئبق وحديقة كتبت على بساطها أبيات من الشعر بالنبأيات، إلى أن جاء محمد بن سليمان وبأمر من الخليفة العباسي ليدمر ويمحو كل آثار للطولونيين ما عدا الجامع.. وقد يكون في تلك خشية على العقيدة أو يكون فيه خوفاً من الاستقلال بمصر. ومع ذلك فإن هذا الترف والبذخ المعماري ليس من قيم العقيدة ولا يمكن أن يوصف بالإسلامية.

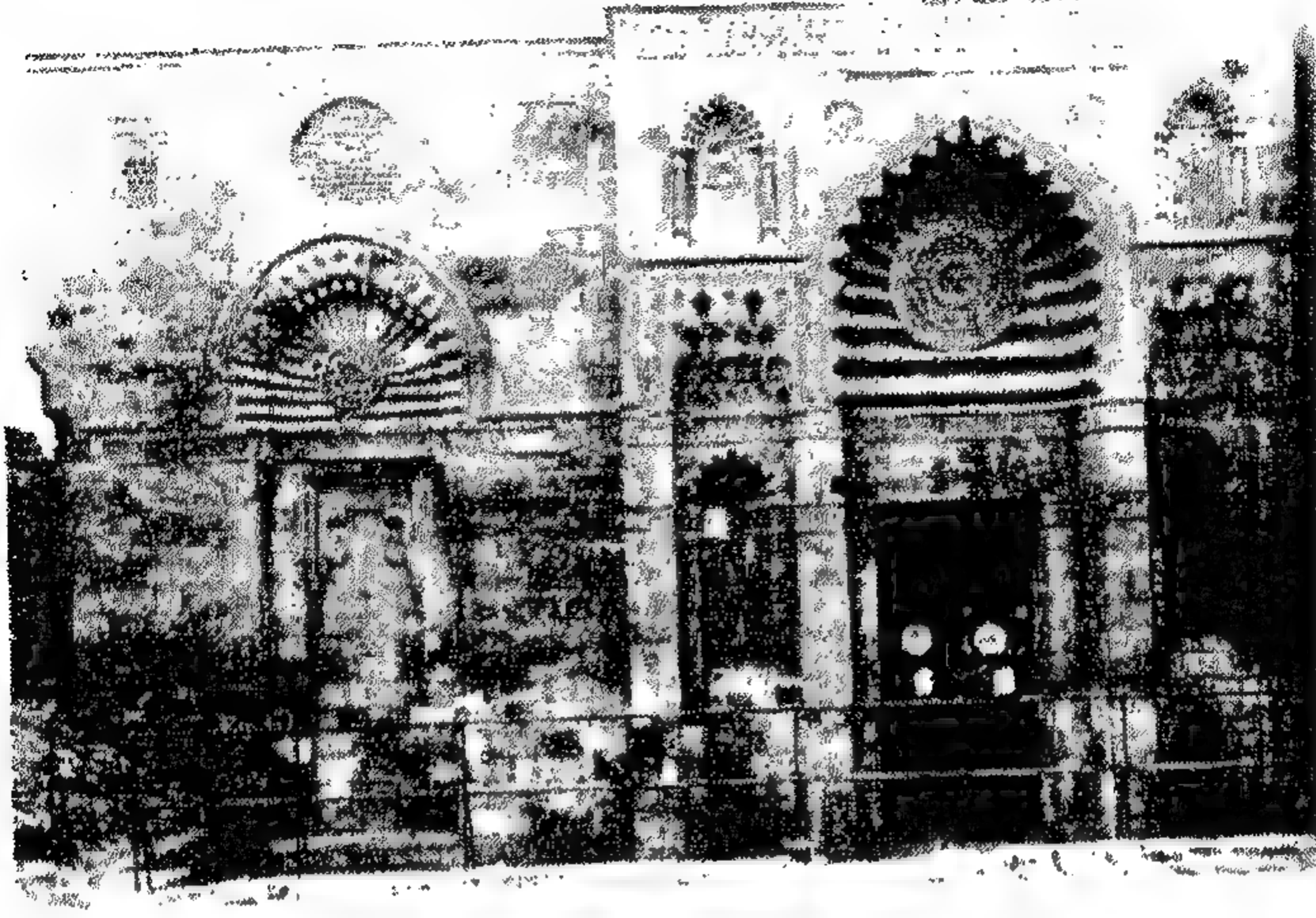
ونظرة أخرى إلى موقع المساجد في المدينة.. فإذا كان مسجد عمرو بن العاص يمثل المركز الديني، فإن مسجد أحمد بن طولون أقيم في وسط القطاع على مساحة كبيرة من بيت الحاكم، كما أن الجامع الأزهر شكل (٢-٤٥) كان يمثل الركن الجنوبي الشرقي من القاهرة المعزية حيث بناه جوهر الصقلي عام ٩٧٢م، ثم تبعه العزيز بالله في بناء جامع الحاكم عام ٩٩٠م على الطرف الشمالي للمدينة، ثم تبعه الأمر بأحكام الله وبنى جامع الأقرم في مكان آخر عام ١١٢٥م شكل (٢-٤٦)، وهكذا كان كل حاكم يشيد له جامعاً تخليداً لاسمه، وفي عصر الفاطميين كذلك ظهرت عمارة المدافن كما في أسوان ومسجد الجيوشي بجبل المقطم، وعمارة الأضرحة وإن كانت من المعالم المعمارية الفنية إلا أنها لم تكن في العقيدة الإسلامية، وهنا يفضل الفصل بين العمل المعماري كأثر بنى في أي ظرف من الظروف والعمل المعماري كنتيجة لمتطلبات عقائدية يمكن أن يحمل معها الصفة الإسلامية.



شكل (٢-٤٥)

جامع الأزهر من الداخل (lehnert and Landrock)

== الفصل الثانى ==



شكل (٢-٤٦)

جامع الأقمر (The glory of cairo)

وإذا كانت القاهرة قد زحرت بالدور الضخمة والمنازل الرحبية والأسواق الممتدة في عصر الدولة الأيوبية حيث أمر صلاح الدين عام ١١٦٧م ببناء سور يحيط بالقاهرة متضمناً المدن السابقة لها، فقد تأثرت عمارة هذه الأسواق بعمارة الأسوار عند الصليبيين واشترك في بنائه ألوف من الأسرى الروم.

وإذا كانت الفترة التالية وهي عصر المماليك (١٢٥٠-١٥١٧م) سواء المماليك البحرية من الأتراك والمغول الذين ورثوا عرش السلطان الصالح أو المماليك البرجية من غير العرب وورثوا العرش بطرق غير شرعية أكثر منها بالطرق الرسمية، ومع أنهم حموا مصر من غزو التتار، وبالرغم من حالة الفوضى السياسية التي ظهرت في هذه الفترة إلا أنها شهدت ازدهاراً عمرانياً واضحاً اتسم بالتنوع والانتقان والأناقة في شتى العناصر المعمارية من واجهات ومنازل وقباب. في هذه الفترة بنى جامع الظاهر بيبرس ومجموعة قلاوون (المدرسة والمدفن والماريستان) ومدرسة ومسجد السلطان حسن شكل (٢-٤٧ أ، ب) الذي صممه المهندس "محمد بن بيليك المحسني". وهنا يظهر تناقضا حضاريا بين الفوضى السياسية وأساليب القتل أو الغدر أو الخيانة للوصول إلى الحكم، ومظاهر النهضة المعمارية الغنية بالتنوع والانتقان والأناقة. فالحكام ليسوا من أهل مصر بل من غير العرب. وربما كانت منجزاتهم المعمارية نابعة من القيم الحضارية السائدة في بلادهم في هذه

الفصل الثاني

الفترة وبالتالي تهتم بالمظاهر العمرانية والفنية قبل أن تكون نابعة من العقيدة الإسلامية التي تتنافى وأساليب الغدر والقتل والخيانة. وعلى جانب آخر زاع في هذه الفترة بناء المدافن الكبيرة كاضرحة للمماليك ولعل أبداعها صنعا وبناء مدفن وخانقاه برفوق ومدفن قايتباي ومدفن بارسباي، أما مدفن برفوق فقد روعى في تصميمه أن يكون في الوقت نفسه مسجداً وضريحاً للظاهر برفوق وأفراد أسرته وخانقاه لاقامة الصوفية، أما مدفن قايتباي فهو مجموعة معمارية رشيقة تتألف من مدرسة وسبيل ومدفن وكتاب وكذلك تضم مدرسة ومسجد السلطان حسن مدفناً له. وهنا تظهر أهمية المدافن والأضرحة عند المماليك وهي أهمية لا تتناسب مع العقيدة الإسلامية. كما يظهر أن إلحاق المساجد أو المدارس بها كان من باب التبرك بما يقام فيها من صلوات أو يتلى فيها من آيات الله وهذه أمور لا تقرها العقيدة ومن هنا فإن وصف عمارتها بالإسلامية يصبح عرضة للتساؤل، كما ينطبق ذلك أيضاً على قصر الأمير بشتاك (١٣٣٤م) وقاعته الكبرى التي تمتاز بسقوفها المذهبة وزخارفها الخشبية. هذا والعمارة الشعبية بعيدة كل البعد عن الصورة الحضارية لهذه الحقبة من التاريخ^(١).

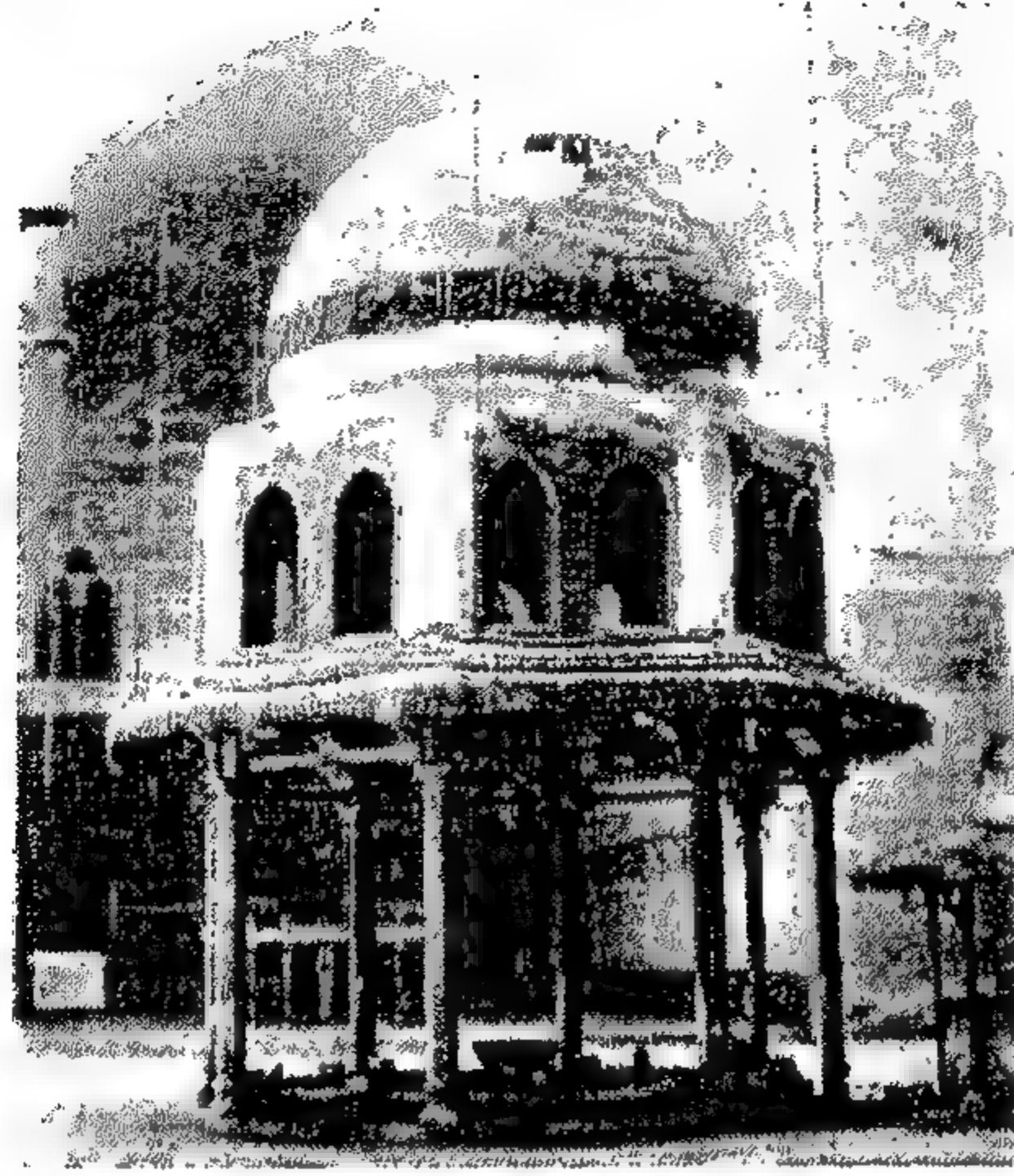


شكل (٢-٤٧-١)

مسجد السلطان حسن (David Roberts)

(١) Carline williams, *Islamic Monuments in Cairo*, Previous reference.

الفصل الثانى



شكل (٢-٤٧-ب)

الفناء الداخلى لمسجد السلطان حسن (lehnert and Landrock)

لقد جعل الوضع الجغرافي لمصر منها ساحة للحروب بين الفاتحين من الشرق أو الغرب أو الشمال ومرة أخرى امتدت غارات المغول إلى آسيا الصغرى ثم أقيمت فيها الدولة العثمانية التي بدأت تمتد فتوحاتها جنوباً حتى وصلت مصر وقضى السلطان سليم العثماني على السلطان الغوري ودخل القاهرة وولى على مصر الأمير خير بك نائباً عنه ثم تركها بعد أن جمع الصناع المهرة منها ورجع بهم إلى تركيا لاثراء الحركة العمرانية فيها على حساب حركة البناء في مصر التي فقدت حيويتها خاصة بالنسبة لمباني السلاطين إلى أن سمح سليمان بن السلطان سليم بعودة بعض الصناع المصريين لتطعيم الصناع الموجودين بالمهارات الفنية. وبدأت تظهر ملامح العمارة العثمانية في بعض المساجد التي أقيمت في بداية هذا العصر متخذة أصولها من العمارة البيزنطية، حيث استعملت القباب وأنصاف القباب في التغطية، والمآذن المدببة النهاية في المنائر كما في مسجد سارية الجبل بالقلعة وجامع سنان ببولاق، كما ظهرت تكايا الدراويش والوكالات والأسبله كأحد الأنماط المعمارية العثمانية، وإذا كانت الأنماط العثمانية قد أثرت على العمارة الرسمية فإن العديد من الوكالات والمنازل قد اتخذت أنماطاً محلية مثل بيت الكريتليه وبيت السحيمي وبيت عثمان كتحذا ووكالة بازرعة وربيع الحمص ووكالة السكرية، وهنا بدأت معالم العمارة السكنية أكثر ارتباطاً بالقيم

الفصل الثاني

الإسلامية وتفاعلاً مع البيئة المحلية وأكثر تعبيراً عن الفنون المعمارية التي ظهرت في المشربيات والأثاث، والأرضيات والأسقف. شكل (٤٨-٢).



شكل (٤٨-٢)

مجمعة القلعة (David Roberts)

وإذا كانت العمارة الرسمية هي محط أنظار العلماء والأثريين في العصور السابقة فإن العمارة الشعبية والسكنية لم تظهر صورتها إلا في أثناء الحكم العثماني، وإذا كانت العصور السابقة قد شهدت رعاية الملوك والسلاطين في مصر للعلماء الذين فروا إليها من المشرق مع غزو التتار، وظهر فيهم طائفة من فطاحل الشعراء والأنبياء والعلماء كالبوصيري والسراج والقلقشندي وابن منظور والسخاوي والذهبي والنويري والدميري وابن إياس، إلا أن العصر العثماني أحمد مثل هذه الشعالات المضيفة واضمحلت الحركة الفكرية. وفقدت القاهرة مكانتها الحضارية المزدهمة بالقصور والعمائر والمساجد والوكالات، وشهدت القاهرة العصور الوسطى أولى مراحل التخلف التي امتدت حتى العصر الحالي.

ففي جميع العصور السابقة لم يظهر للشعب في مصر دوراً واضحاً في البناء العمراني المتميز وقد تركزت الحركة العمرانية في أيدي الخلفاء والولاة والمعاليك والسلاطين الذين تقابلوا على ساحات الحروب في أرض

الفصل الثاني

مصر. كما تركزت الحركة العمرانية في عاصمة الحكم ولم تمتد إلى باقي المستوطنات التي ظلت في منأى عن الحركات السياسية والفكرية والعمرانية، وهكذا تركزت الحركة العمرانية المؤرخة في العمارة الرسمية ولم تمتد إلى العمارة الشعبية خاصة في الأحياء والمجاورات السكنية. والعمارة بهذا المفهوم تبقى قاصرة على النماذج الرسمية من مساجد وقصور ومدافن ومدارس وبعض النماذج السكنية في العصر العثماني. وقياس التطور العمراني هنا ينقصه الجانب الشعبي الذي يتعامل مع الحجم الأكبر من الإنتاج المعماري فسي المبانى السكنية والمبانى الخاصة. وإذا كانت عمارة هذه العصور لا تمثل عمارة المجتمع بكل عناصره، فإنه من الصعب استيعاب الوضع الحقيقي للعمارة في هذه العصور شكل (٢-٤٩).



شكل (٢-٤٩)

عمارة الواحات (الشيبي)

٢/٤/٢ - دور المعماري المصري في بناء العمارة المصرية^(١).

لقد ظل المعماري الذي قام على بناء المساجد والمدارس والأضرحة مجهول الهوية والاسم وإن كان معظمهم من غير المصريين ممن وفدوا مع قادة الفتوحات من الشمال أو من الشرق أو الغرب، فكان بينهم الأرمن والروم والجركس والروس والترك والقبط، فقد استعان أحمد بن طولون بالمهندس المسيحي "ابن الكاتب الفرغاني" في بناء مسجده مستعيناً بالأكثاف بدلاً من

(١) عبد الباقي إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة في المشرق العربي، مرجع سابق، ٣٤.

الفصل الثاني =

الأعمدة بنفس الأسلوب الذي اقتبسه من جوامع سامراء بالعراق، كما قام بتصميم مجرى العيون بين النيل وهضبة المقطم. ولا شك في أن المعماري الذي أشرف على بناء هذه المعالم المعمارية كل يسانده مجموعة من المعلمين ومجموعة من أكبر الحرفيين الذين أتقنوا حرفة البناء والزخرفة وتوارثوها أباً عن جد وكانوا يتعاملون مع كل الخلفاء والأمراء وإن تغيروا من زمن لآخر، كما استحضر الخليفة المتوكل على الله جعفر العباس (عام ٨٦١م) من العراق المهندس "محمد بن كثير الفرغاني" للإشراف على بناء مقياس النيل. وفي العصر المملوكي كان المهندس "شرقة الحرنبولي" الذي صمم جامع وضريح السلطان الظاهر برقوق، والمهندس "محمد بن بليك المحسني" الذي صمم مسجد السلطان حسن كما قال المرحوم حسن عبد الوهاب. وفي القرن السادس عشر جاء المهندس الأرمني الأصل "سنان" الذي بنى العديد من المساجد التركية بأسلوب العمارة البيزنطية ليشراف على بناء بعض المساجد التركية في القاهرة. وكما كان جوهر الصقلي ملماً بأنماط المدن الرومانية التي شاهدها في شمال أفريقيا مثل "تمجاد" الأمر الذي انعكس على تخطيط قاعدة حكم الفاطميين في القاهرة، كان غيره من الولاة الحكام ملماً بالأنماط المعمارية التي تأثر بها في موطنه الأصلي في آسيا الصغرى أو شرق أوربا أو العراق أو شمال أفريقيا، فكانت العمارة العربية في مصر هي خليط من المؤثرات المعمارية في الداخل والخارج، وأضاف الصانع المصري عليها خبرته المتميزة في فن البناء والزخرفة وفي تفهمه لأسلوب التعامل مع مادة الحجر التي تعامل معها منذ فجر التاريخ، ثم مقدرته على إدراك الظروف المناخية والمتطلبات الوظيفية للمبنى، وأكثر من ذلك كان المعماري العربي في مصر (أو المعلم) قادراً على التجاوب مع المتطلبات المعيشية لأصحاب الشأن فجاءت عمارته معبرة تعبيراً تلقائياً وصريحاً عن الوظيفة وتعبيراً صريحاً عن المادة بخصائصها الطبيعية. فكانت هذه هي ملامح العمارة العربية التي تبلورت في مصر في هذه الفترة.

لقد استعان بدر الجمالي بالمعماري "القس جون" في تصميم بوابات النصر والفتح وباب زويله، وأشرف على بنائها ثلاث أخوة معماريين من "أوديسا في أرمينيا".

== الفصل الثاني ==

٢/٤/٣ - المدينة الإسلامية.. أسسها الفكرية والاجتماعية:

حقيقة التاريخ :

تاريخ مدينة القاهرة في العصور المتوسطة من القرن السادس حتى القرن الثامن عشر، وهي التي تعتبر أروع العصور الإسلامية عرفها التاريخ نقول.. الناس يعيشون في التاريخ، والتاريخ يعيش في الناس. ثم أن التاريخ هو حركة الصراع، والصراع حركة التاريخ. وحيث يكون الناس يكون الصراع ويكون التاريخ. والقانون الوحيد في التاريخ هو الصراع والحركة والتعبير. وليست هناك حالة ثبات ودوام في التاريخ، حيث لا يجب الخلط بين تيارات التاريخ ومتاحف التاريخ.. فتيارات التاريخ هي الصراع والحركة والتغيير. أما متاحف التاريخ فهي تماثيل من حجر.. وأوان من ذهب.. ومومياة في أكفان.

النظام الاجتماعي الذي كان شيعاً بالفعل في العصور الإسلامية أساسه الوجدانية.. وحدة الدين.. وحدة العقيدة. وحدة الهدف.

كان لوحدة العقيدة أثر كبير في وحدة التطور، فالعرب يؤمنون بوحداية الله عز وجل، وفلاسفتهم يؤمنون بوحدة المعرفة والحقيقة... ووحدة الدين والفلسفة.. والمعرفة والحقيقة واحدة. هذه العقيدة الدينية هي المحرك الأساسي للفكر العربي في ماضيه وفي حاضره. فهو يؤمن بوحدة العقل ووحدة النفس. ويؤمن بالوحدة إيمانه بالمساواة إيمانه بالحرية... وأي وحدة أقوى من وحدة تقوم على وحدة اللغة والمشاعر والتاريخ ووحدة يمثل العليا.

يروى لنا التاريخ ويسجل بين صفحاته أن العرب أول الناس الذين علموا العالم كيف تتفق الحرية مع استقامة الدين. ويقول أحد حكماء الغرب أن العرب أول من علم العالم كيف تكون الحضارة وكيف تكون العمارة. ويقول أحد علماء أوروبا أن العلوم التي كانت عند اليونان والأغريق والرومان وغيرهم مقبورة جدران الكتب مخزونة في بعض الرؤوس وكأنها أحجار كريمة ثمينة لاحظ للإنسانية منها سوى النظر إليها، صارت عند العرب حياة لآداب والفنون والعلوم، غذاء للأرواح وروح الثروة وقوام الصناعة. (١)

(١) توفيق عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

الفصل الثاني

٢/٤/٤ - المسجد الجامع في الثقافة الإسلامية:

يمثل المسجد الجامع في الثقافة الإسلامية مركز للالتقاء الروحي والثقافي ومصدراً للسلطات تتم عنده بيعه الحكام والولاة، وعادة ما تحيط بالمسجد بعض الخدمات الاجتماعية والثقافية، وقد كان المسجد الجامع يحتل موقعا مركزيا داخل النسيج العمراني للمدن الإسلامية الأولى، مثل مسجد عمرو بن العاص في مدينة الفسطاط، مسجد أحمد بن طولون في القطائع شكل (٢-٥٠)، ويرجع هذا في المقام الأول لطبيعة الثقافة الدينية الإسلامية التي ترى العقيدة كمحور تنظيمي تدور من حوله عناصر الحياة المختلفة.



شكل (٢-٥٠)

منظر داخلي لجامع أحمد بن طولون (The glory of Cairo)

إلا إنه في عصور متقدمة فقد المسجد الجامع هذا الدور المحوري أو التنظيمي، متخليا عنه لقصر الحكم الذي أصبح يحتل مركز المدينة - مثل مدينة القاهرة كنتاج طبيعي / منطقي لتحول البنية الثقافية الأساسية للمجتمع من بنسبة تدور أساسا حول العقيدة الدينية إلى هيكل تنظيمي سياسي بالمقام

الفصل الثاني

الأول، حيث بدأت الشخصية الفردية للحكم تظهر تدريجياً كنسق وحيد للسلطة، وفي نفس الوقت تطور الهدف من عمارة المساجد إلى أن أصبحت تمثل عملاً من أعمال التفاخر عند الحكام، كما هو الحال لدى المماليك أو لترتبط بقصر الحاكم ودواوينه، لتأكيد السلطة السياسية بإضفاء صفات الشرعية الدينية إليها، كما هو الحال في مسجد محمد علي الذي يطل على مدينة القاهرة، من قلعة صلاح الدين، والمسجد الجامع في قصر الخليفة المنصور ببغداد، وهكذا تحول المسجد في الفترات الأخيرة من العصر الإسلامي عن كونه المحور التنظيمي أو مركز الثقل الذي تتبلور حوله البنية العضوية للمدينة الإسلامية إلا أن وجوده داخل الشيخ العمراني للمدينة وفي مكان متوسط منها، ظل من المحددات التصميمية والتخطيطية الأساسية التي يجب تحقيقها في مدينة العالم الإسلامي. (١)

القيم الدينية ومكونات المفهوم الحاكم (٢):

من أوضح العلاقات وأهمها بين القيم الدينية والأفكار السائدة من الحقبة المفهومية الأولى هي فكرة التوحيد. والإسلام دين التوحيد. وكان للتوحيد في بساطته وقوته ووضوحه، وفي مفهومه بأن لا إله إلا الله الواحد الأحد، لم يتمثل بشئ آخر، ليس له صورة ولا شكل، ولا أول ولا آخر، غير منظور، مطلق، مجرد انعكس ذلك في تخطيط المباني السكنية فهي تجيء على هيئة فراغ واحد في الوسط تحيط به المساكن في جوانبه، وتتكرر هذه الوحدة السكنية العمرانية في تشكيلات وتكوينات لا أول لها ولا آخر. كذلك نجد أن جميع عناصر الوحدة السكنية (البيت) تلتفت أيضاً على حول الفناء الخاص بها.

والإسلام دين الرمزية والتجريد، فهناك معاني اكتسبت مغزى مع ظهور الإسلام، وتأكدت مع التصوف الإسلامي وانبعثت فيه، فالإتصال بالسماء والرمز الكوني وعلاقته بالإنسان، والإتصال المباشر بالخالق دون وساطة أو كهنوت، انعكست هذه الرموز كلغة صوفية على العمارة، فقصد المعماري إلى تأكيد الإتصال بالسماء فرمز بالصحن المربع تحيطه الجدران من جهاته الأربعة إنها أربع عمد حاملة لقبة السماء التي تربطه مباشرة بالخالق، كذلك دخل إلى القاعات المغطاة لجأ إلى تأكيد نفس المعاني

(١) عبد الباقي إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، ص ٣٣.

(٢) خالدزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، مرجع سابق، ص ١٥١.

== الفصل الثانى ==

الرمزية، فانعكس ذلك على تصميم القاعات فتكون من الدرقاغة ذات منسوب ينخفض درجة عن الأيوانات ليحتفظ بفكرة الصحن المفتوح إلى المساء ولما كانت الدرقاغة تمثل الصحن فلقد احتوت في وسطها النافورة التقليدية - تأكيدا لقول الله تعالى "وجعلنا من الماء كل شئ حي".

والإسلام كذلك دين التواضع والمساواة وكان بهما اثرهما في البساطة المعمارية سواء في الوظيفة أو التشكيل فالمؤمنون أخوة. ففي المسجد الكل سواسية كأسنان المشط، فلا مكان لغني أو فقير في المسجد، ولا مكان لحر أو عبد، أو لخدام أو مخدم. فالمسجد عبارة عن غابة بسيطة من الأعمدة متكررة ومتساوية ذات إيقاع واحد، وذات تأثير واحد على النفس أما على مستوى وحدة العمران مثل الشارع أو الحارة فنجد أن التواضع ظهر في بساطة التكوين العمراني والحضاري للمدينة وفي بساطة نمطها التخطيطي. فالشكل بسيط تلقائي، شوارع عضوية ليس لها شكل معين، ولكنها تتكامل في منظومة متكاملة متدرجة على عدة مقاييس ومستويات، كما لو كانت معدة مسبقاً. وكذلك ظهر أثر التوحيد في وحدة النمط العمراني، فالنمط العمراني العام للمدينة التقليدية عبارة عن شبكة بسيطة تلقائية ومتكررة من السد والمفتوح على المستوى الموقع العام.

أما بالنسبة لعلاقة القيم الدينية بالتشكيل، كانت الحضارة الإسلامية من أعظم الحضارات، باعتراف الباحثين المستشرقين، التي عرفها العالم على مراحل التاريخ الإنساني، الأمر الذي لا بد أن ينعكس صورته على تشكيل البيئات والمجتمعات الإسلامية بوصفها مراكز للإشعاع والحضاري، والإسلام ديناً حضارياً بالمعنى الدقيق للكلمة، أو دين مدن أن صح التعبير، وليس المقصود أن انتشار الإسلام أو اعتناقه كان تأخيراً عن أهل المدن دون غيرهم، ولكن المقصود أن الحضارة الإسلامية كانت حضارة تجمعات حضرية، فقد ازدهرت القيم الإسلامية في عدد كبير من أمهات المدن أو التجمعات الحضرية وفيها كانت تتمركز مظاهر الحضارة الإسلامية المميزة.^(١)

ومن أهم المبادئ أو القيم التي أثرت على تشكيل المعمار والعمران الإسلامي والتي كانت انعكاساً للقيم الدينية هو مبدأ "لا ضرر ولا ضرار" والأخذ بالعرف". وبذلك يصنع المسكن الأسبق المنزل اللاحق من الناحية

(١) طارق والي، العمارة الإسلامية في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة - كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، ١٩٨٢، ص ٢٩.

== الفصل الثاني ==

المعمارية والتخطيطية نتيجة لحيازته الضرر، وهذا ما أدى إلى وجود بيئة عمرانية مستقرة. (١)

أما على مستوى المبنى العام نجد أن مبدأ لا ضرر ولا ضرار كان من أهم المبادئ التي تؤثر على التشكيل وهو انعكاسا لقيما دينية، فقد كان لكل صناعة سوقا خاصا بهم، فالتنظيم المتتابع للأنشطة التجارية المتعددة في منطقة السوق قد نشأ من فكرة تجنب ما من شأنه الحاق الأذى والضرر بالآخرين. (٢)

ويقول "جاستون فيت" في وصف المساجد، وكيف أن تشكيلها يعتبر انعكاس واضح للقيم الدينية:

"إن الخطة العامة للمساجد تتمشى تماما مع وضوح العقيدة الإسلامية، وبساطة أركانها وخلوها تماما من الأسرار، ومن أي نوع من أنواع التعقيد في طقوس العبادات. ويبدو هذا مثيرا للدهشة بصورة أوضح إذا ذكرنا أن قدس الأقداس في معابد مصر القديمة كان يقوم في خدر مظلم، لا يدخله إلا الملك وعدد قليل من رجال الدين المختارين ليتأملوا إلههم في جلاله، كما أن بعض التكوينات الشبيهة بالقواس في غاباتنا تذكر الإنسان بأروقة الكاتدرانيات الضخمة، فكذلك نجد علاقة ما بين الجو الذي يشيع داخل مسجد ذي عمد، وغابات النخيل ذات الهيئة شدة التناسق في أحيان كثيرة، وذلك أن غابة النخيل شأنها في ذلك شأن المسجد إنما هي غابة بدون أسرار، والأعمدة ذات القمات المنشرفة المتماثلة تماثلا شديدا تخترق الجو المحيط بها دون أن تنتشر فيها الظلام. وهناك فارق آخر بين الكنيسة والمسجد جدير بأن يشار إليه وهو أن الكنيسة تضرب في العلو صاعدة نحو السماء بجدرانها عالية وأبراجها ومواضع أجراسها، أما المسجد فعلى العكس من ذلك يقوم منبسطا على الأرض رمزا للوقار والأخلاص والشجاعة الهادئة، فخطة بناء المسجد ذات شخصية تدعو إلى الدهشة، وإذا كانت درجة الأصالة في أي طراز معماري تقاس بالنسبة للأهمية التي تعطي للمساحة التي يشغلها، فإننا ينبغي أن نسلم بأننا نجد في المسجد استعمالا إسلاميا للمساحة." (٣)

ونجد أن مبدأ لا ضرر ولا ضرار قد ساهم في تشكيل الجانب العمراني من المدينة التقليدية في الحقبة الأولى. فكانت إذا نشأت مدينة جديدة أو حي جديد فإن البناء بالتتابع في أماكن هذا الحي، فإن كثر عدد المارة في هذا المكان، فإن الطريق سيصبح أكثر سعة، وسيمنع المارة فيه أي بناء، طبقا

(١) خالد عزب، فقه العمارة الإسلامية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٧، ص ٢٥.

(٢) صالح بن علي الهذلول، المدينة العربية الإسلامية، دار السهن، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤. ص ٦٠-٦٤.

(٣) حسين مؤنس عن "جاستون فيت" المساجد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨١، ص ٥٣-٥٤.

== الفصل الثاني ==

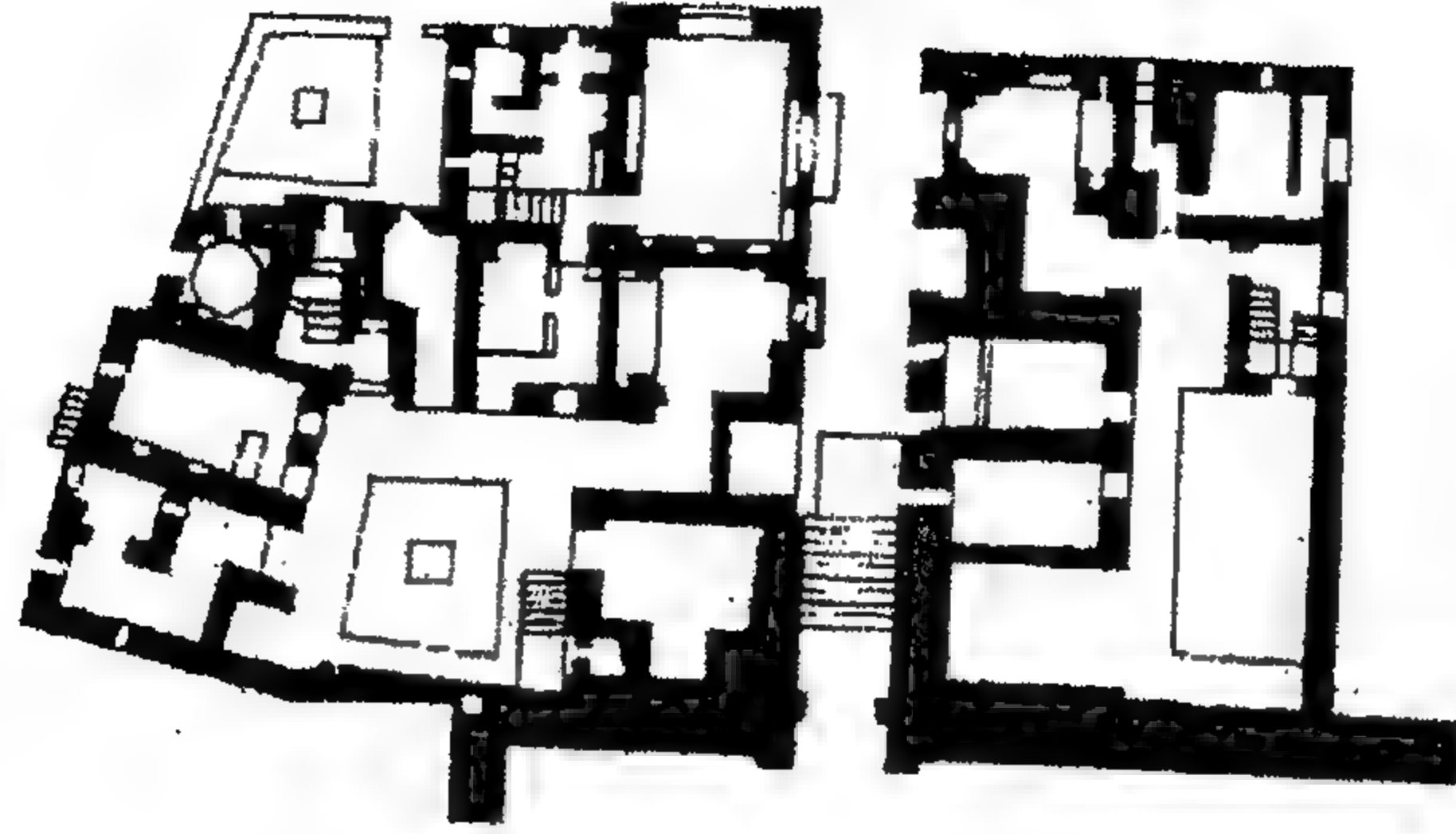
لحق الارتفاق وحق المرور، يضيق الطريق، وبذلك يزحف البناء وتتجاوز الوحدات المعمارية بجوار بضعها البعض إلى أن تستقر حدود الطريق تبعا لاستخدام المارة لها^(١).

إذا فالطريق يعكس رغبات وقيم مستخدميه، فالطريق نتج عن تراكم قرارات الفرق الساكنة، وهذه القرارات بنيت على الأسبقية في التصرف (مبدأ حيازة الضرر) فالعلاقة بين الفرق الساكنة قد ترتبت بحيازة الضرر، والطريق كان وعاء لهذا الاستقرار. ولهذا نستطيع أن نتقدم تفسيراً واضحاً عن كيفية نشأة شبكة الطرق في أحياء القاهرة التقليدية في الحقبة المفهومية الأولى دون تخطيط مسبق، فقد أملت حاجة السكان تشكيل هذه الشبكة كما هي عليه والتوحيد كقيمة دينية أثرت على التشكيل المعماري والعمراني لمدينة القاهرة في هذه الحقبة المفهومية، فظهر أثره على مستوى المباني الخاصة في وحدة العناصر المكونة للبيت على جميع مستويات الشعب، كذلك وحدة التنسيق الداخلي لهذه البيوت، أيضاً وحدة المعالجات سواء الداخلية أو الخارجية لها. فنجد في منازل أمانة بيت سالم، جاير اندرسون شكل (٢-٥١)، زينب خاتون شكل (٢-٥٢) نفس العناصر تقريبا المشكلة لأي منزل في هذه الحقبة المفهومية. وعلى مستوى المبنى العام مثل المساجد نجد أن التوحيد كقيمة دينية قد أثر على التشكيل العام لهذه المباني النوعية، فنجد جوامع عمرو، ابن طولون، الأزهر المؤيد، بالرغم من الأول بنى بعد فتح مصر مباشرة، والثاني بنى في العصر الطولوني، الثالث في العصر الفاطمي، والأخير في العصر المملوكي شكل (٢-٥٣)، شكل (٢-٥٤)، شكل (٢-٥٥)، شكل (٢-٥٦) إلا أنهم جميعاً تظهر فيهم التوحيد كقيمة دينية انعكست على التشكيل من حيث الرواقات الأربعة المحيطة بالفناء السماوي، ورواق القبلة أعمق من باقي الأروقة، ويأخذ شكل مستطيل ضلعه الأكبر عمودي على اتجاه القبلة.^(٢)

(١) خالد عزب، فقه العمارة الإسلامية، مرجع سابق، ص ٢٥ - ٢٦.

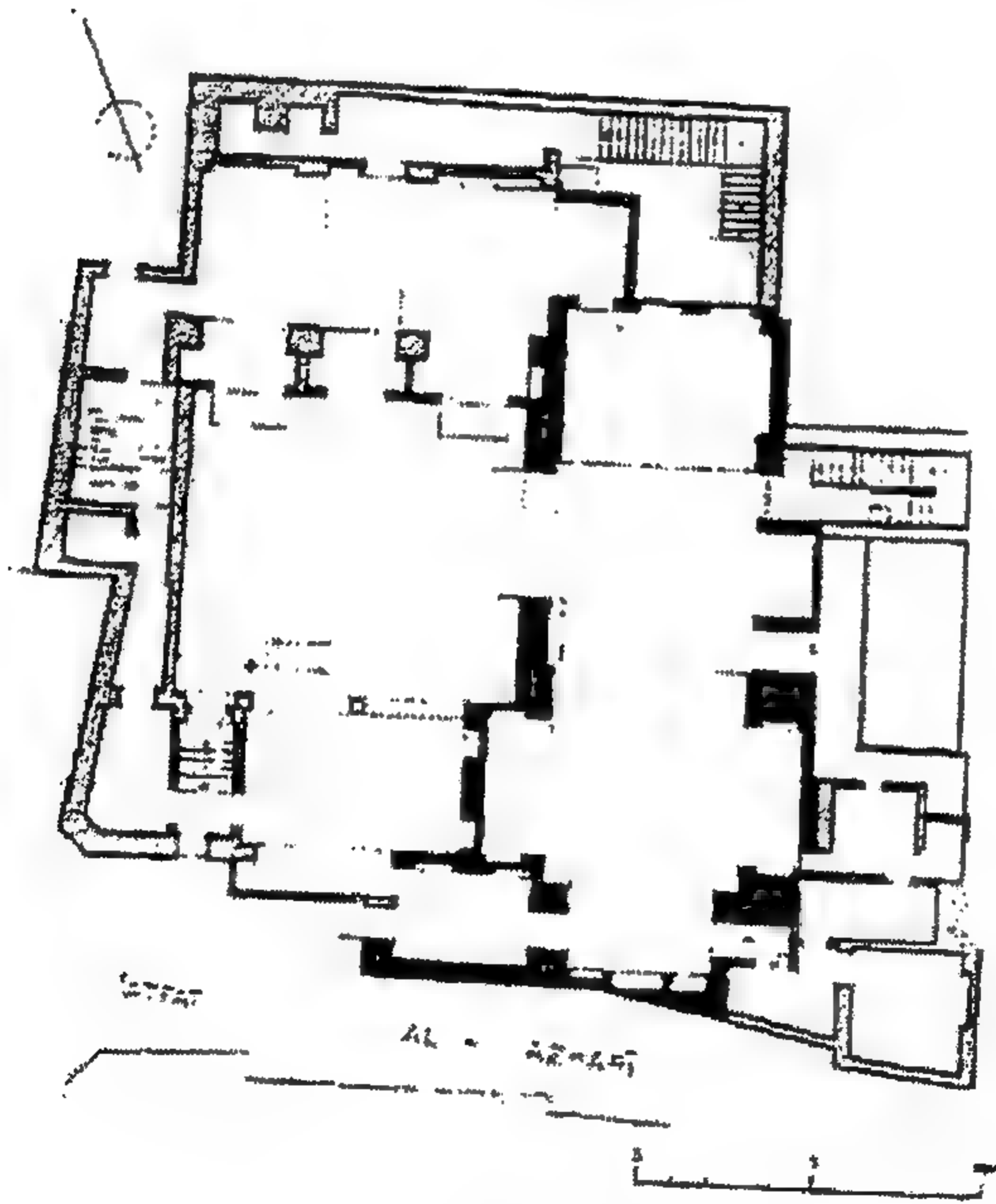
(٢) خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، مرجع سابق، ص ١٥٦.

== الفصل الثاني ==



شكل (٥١-٢)

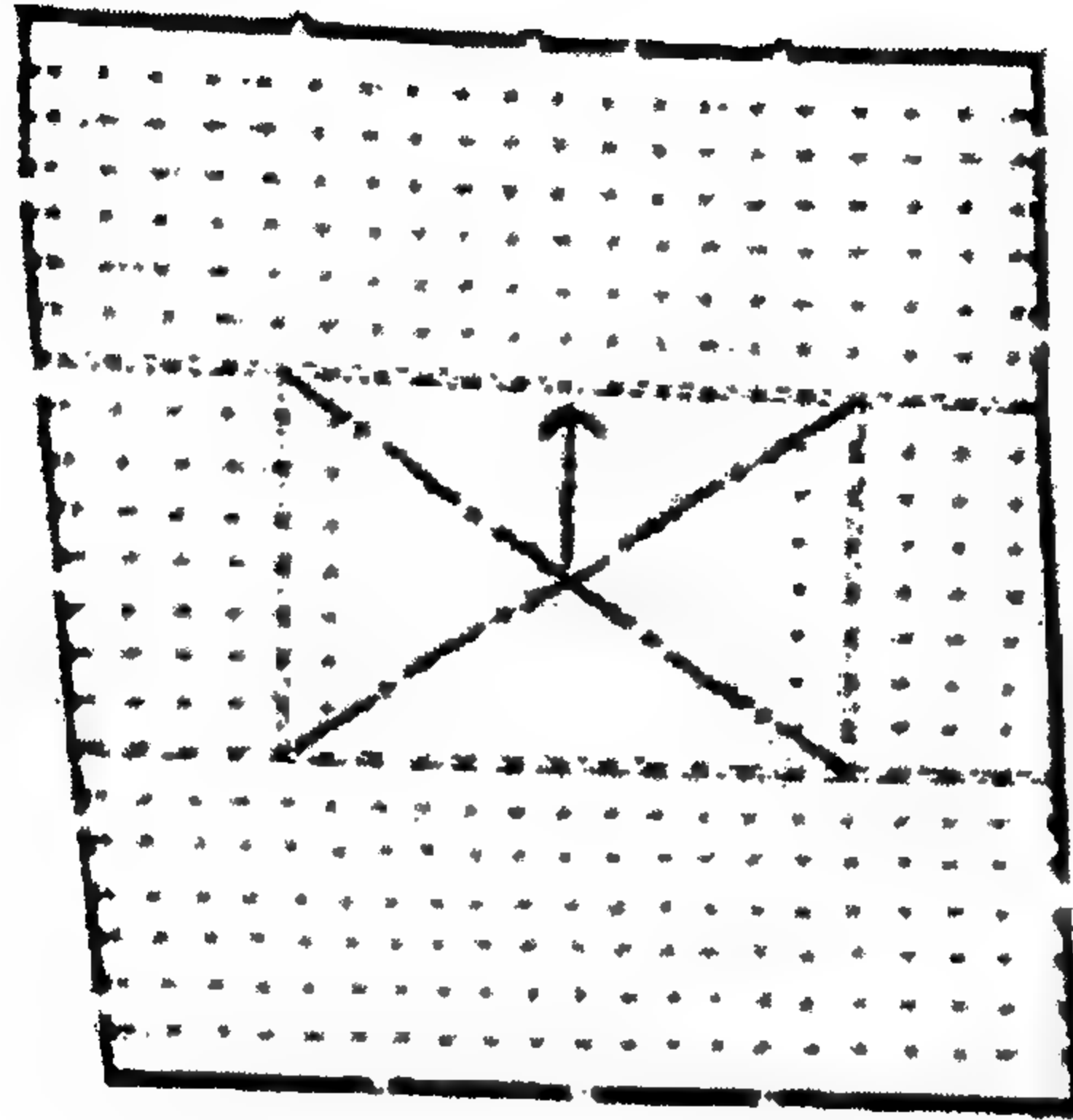
المسقط الأفقي لبيت أمينة بنت سالم وجاير اندرسون ويظهر وحدة العناصر والفراغات ، المداخل المنكسرة ، الأفنية الداخلية ، القاعات ، المقاعد ، وكذلك وحدة التنسيق والتتابع الداخلي لعناصر البيوت (UIA)



شكل (٥٢-٢)

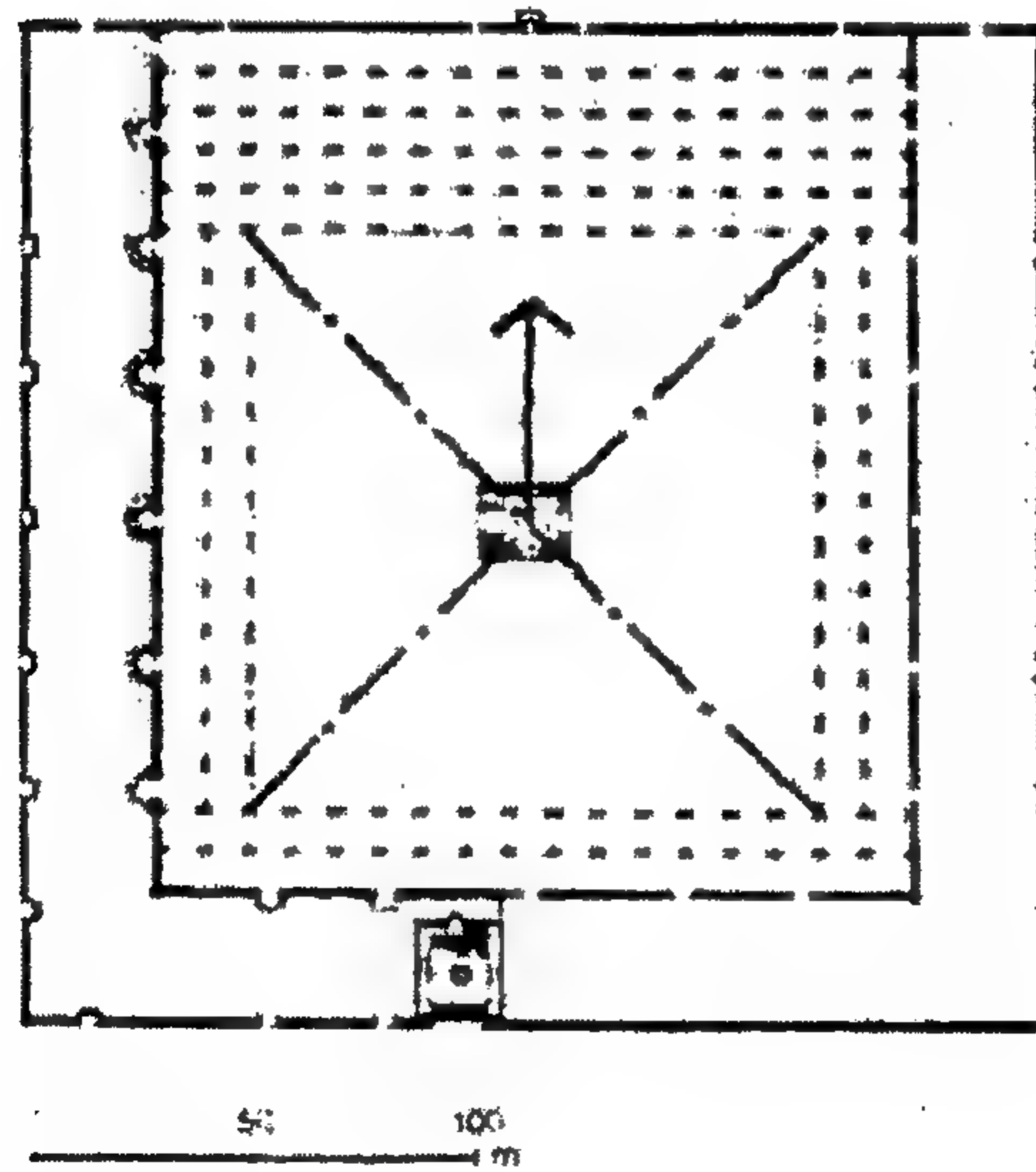
المسقط الأفقي لبيت زينب خاتون، ويظهر وحدة العناصر والفراغات، المداخل المنكسرة، الأفنية الداخلية، القاعات، المقاعد، ... وكذلك وحدة التنسيق والتتابع الداخلي لعناصر البيوت (UIA)

== الفصل الثاني ==



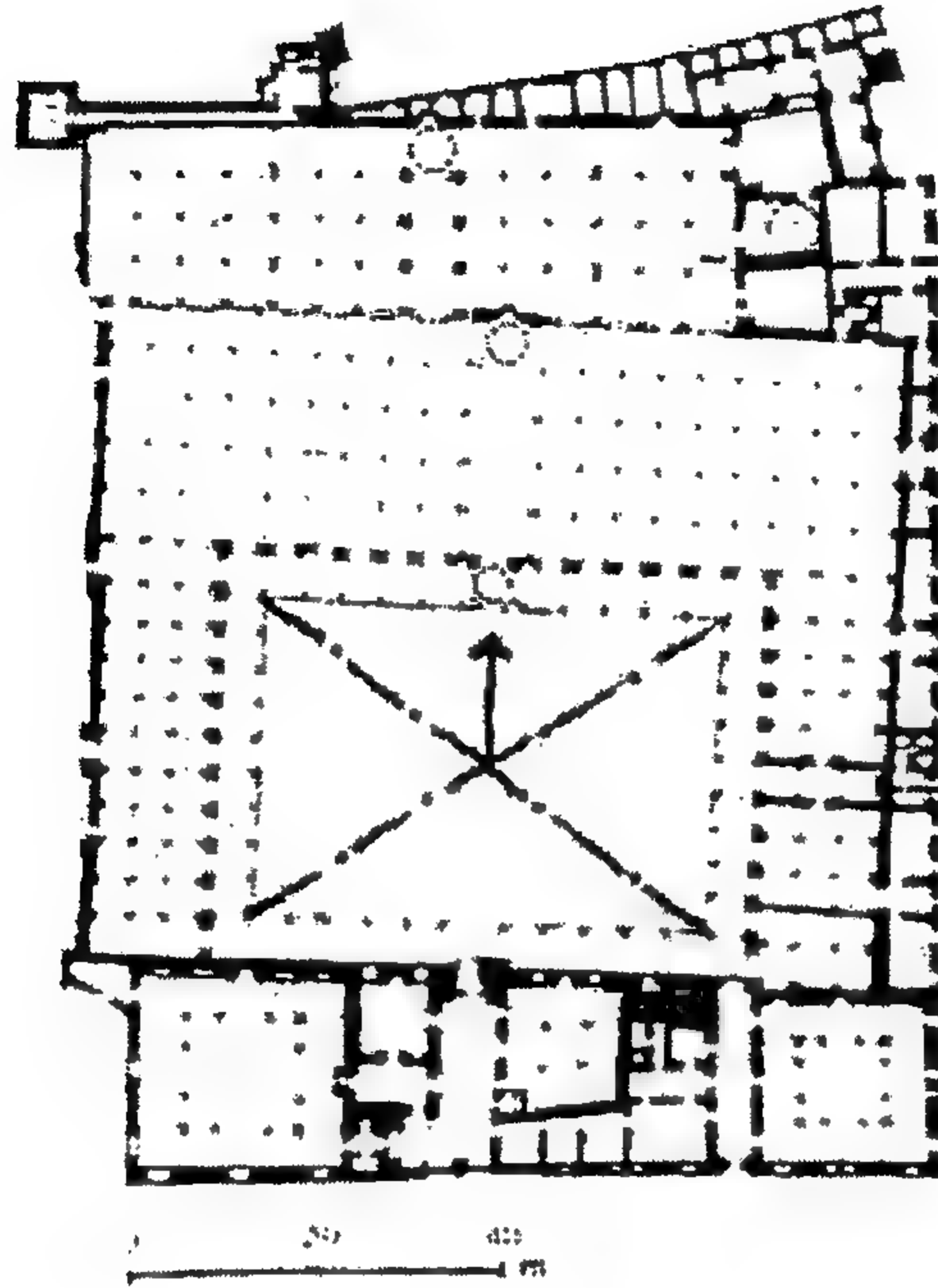
شكل (٥٣-٢)

المسقط الأفقى لجامع عمرو بن العاص (طارق والى)



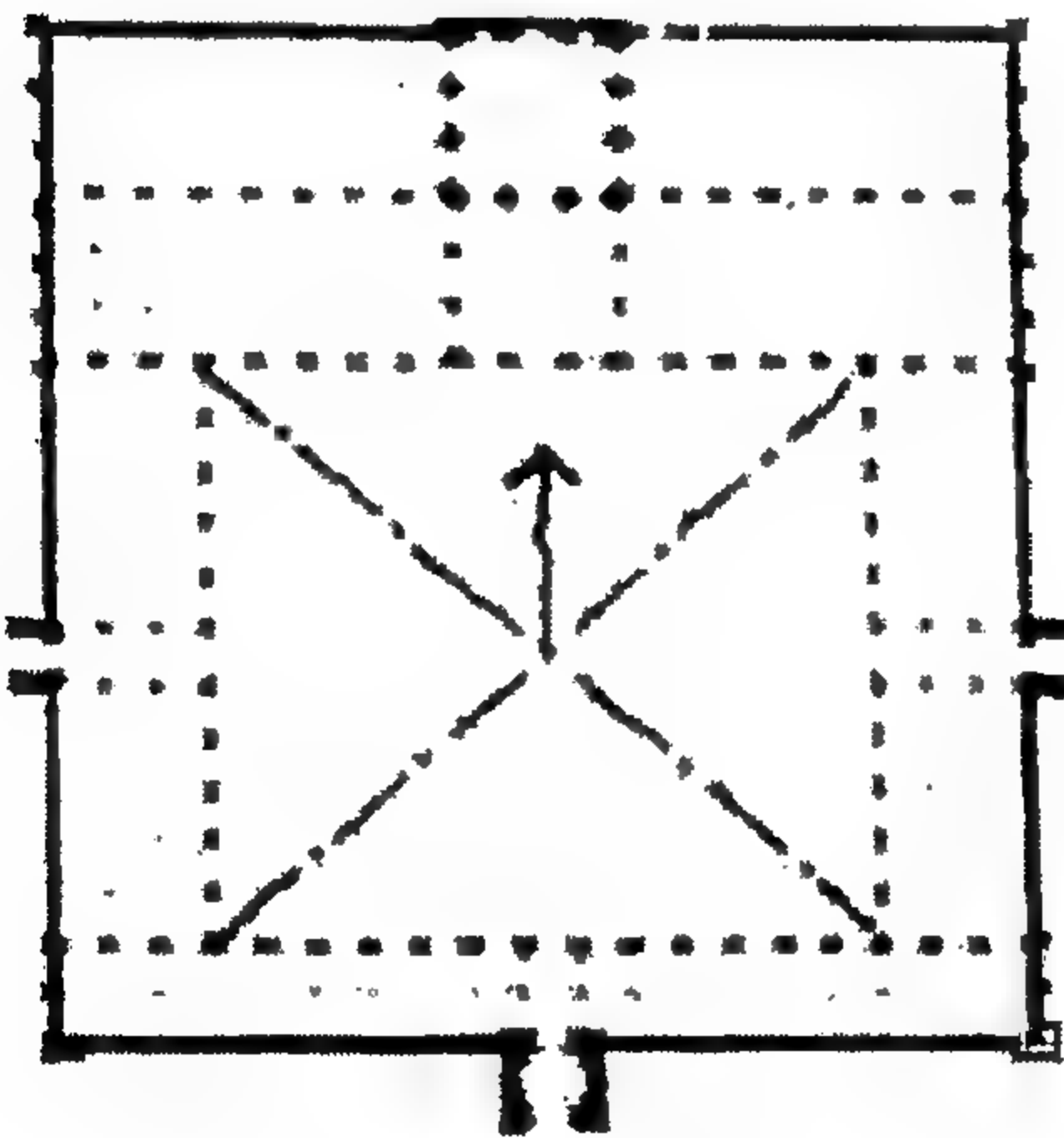
شكل (٥٤-٢)

المسقط الأفقى لجامع أحمد بن طولون (UIA)



شكل (٥٥-٢)

المسقط الأفقى لجامع الأزهر (Uia)



شكل (٥٦-٢)

المسقط الأفقى لجامع الظاهر بيبرس (Uia)

== الفصل الثاني ==

وتعتبر الخصوصية من أهم القيم الدينية التي كان لها انعكاس مباشر على تشكيل المباني الخاصة في هذه الحقبة المفهومية، وظهر ذلك على مستويين: الأول مستوى التنسيق الداخلي لعناصر البيت من حيث تخصيص فراغات خاصة بالرجال وأخرى بالنساء، فراغات خاصة بأهل البيت وأخرى خاصة بالضيوف، كذلك فصل في مسارات الحركة بين أهل البيت والضيوف، والمستوى الثاني هو مستوى المعالجات والتشكيلات المعمارية التي ابتكرت لتحقيق الخصوصية كقيمة دينية مثل المجاز، المشربيات، الأفنية الداخلية.

ومن أهم المبادئ التي كانت انعكاساً لقيم دينية وأثرت على التشكيل على مستوى المباني الخاصة والعامة، هي نبذ الصور والتماثيل، ولهذا لم تحت التماثيل في المباني السكنية أو المباني العامة كالمساجد أو الوكالات أو غيرها، وكذلك نبذت النقوش التي تمثل أشخاصاً واكتفى بتجريد النقوش إلى أصولها الهندسية أو عمل الزخارف النباتية، ولهذا جاءت مسطحات الحوائط مصمتة وخالية من الزخارف فيما عدا بعض الأماكن التي استعمل فيها الزخارف البسيطة أو خطوط الكتابة العربية بطرق بديعة.^(١)

٢/٤/٥ - الأدب والثقافة:

حياة المجتمع وضربات نبضة في حركة مستمرة من النمو والتطور والتغير، كذلك صورة حضارته التي تعكسها مرآة العمارة وطرازها. لذا فقد أمكن تسجيل تاريخ الحضارات وتاريخ الشعوب التي نبتت مما خلفته من تراث معماري والتي وصفها الكاتب "فان لون" في موسوعة "تاريخ الحضارة البشرية" بقوله: أن تاريخ الشعوب وحياة مجتمعاتها منقوش على حوائط أثارها المعمارية.

وصف ابن خلدون العمارة الإسلامية بقوله "طبائع العمران البشري هو أحسن الوجوه وأوثقها التي يقرأ على صفحاتها تاريخ الشعوب".

ووصف الجبرتي كيف سيخدم الآثار في تحقيق ما كتبه من تراجم في موسوعته التاريخية في تاريخ مصر والعمارة الإسلامية التي أسماها "عجائب الآثار في التراجم والأخبار" ووصف فيها كيف استقى مراجعه مما حوته مصر من مساجد وأسبله وكتاتيب وقصور وبساتين وما بقي قائماً من الدور

(١) خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، مرجع سابق، ص ١٥٦-١٥٩

الفصل الثاني =

وشواهد القبور - دون من خلالها مسيرة تاريخ الخلفاء الراشدين إلى العباسيين وتدرج إلى سيرة المماليك الذين عاصر أواخر أيامهم حتى السيادة العثمانية التي اعتبرها نهاية الطراز الإسلامي في العمارة. قام الجبرتي أثناء إقامته بمصر برحلاته التي طاف خلالها بمختلف بلاد الوجه البحري والصعيد لزيارة ما بها من مساجد ومشاهدة ما بها من آثار أمعن في دراسة تفاصيلها ودراسة ما طرأ على عمارتها من تعديل وتغيير بمعاصرتها لمختلف العصور والعصور وما جرت بها من أحداث. يمكن من خلالها تدين تاريخ كل منها وكتابة تاريخ المجتمعات التي عاصرتها مما وجدته موثقاً بين صفحات مبانيتها^(١).

العلاقة بين الموروث الشعبي والدراسات التاريخية:

من خلال بيان أهمية الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والشعر الشعبي في ميدان الدراسات التاريخية بشكل عام، فإن من المهم أن نشير إلى أن تراثنا العربي الذي وصلنا من عصور التألق الفكري في رحاب الحضارة العربية الإسلامية قد ضم الكثير من الموروث الشعبي بين صفحات الكتب التاريخية والأدبية فضلاً عن الموسوعات ودوائر المعارف ومن بين الكتب الهامة - كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" والمعروف بالخطط المقرئ نسبة إلى مؤلفه المؤرخ المصري الشهير تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي المقرئ (٨٤٥هـ) والكتاب موسوعة جامعة حشد فيها كل التراث المدون حول مصر وأساطيرها أسواقها وفنادقها وخنادقها ووكلاتها ومساجدها... الخ.^(٢)

وخطط المقرئ ليست مؤلفاً في التراث الشعبي ومن الطبيعي أنها لم تضم كافة أشكال النتاج الشعبي من سير وحكايات وأشعار وألغاز ونكات وغرائب وعجائب. لكنها مع ذلك حملت لنا قدر لا بأس به من الموروث الشعبي وفي أسلوب جمع بين الموروث الشعبي والتاريخ في منظومة متكاملة جعلت كتاب الخطط المقرئ جديراً بالشهرة التي نالها.^(٣)

الكوميديا الإلهية لدانتى

لقد جرى منذ وقت طويل دراسة الكوميديا الإلهية لدانتى (١٢٦٥-

(١) توفيق عبد الجواد، الحضارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق.

(٢) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٤٧-٥١.

(٣) توفيق عبد الجواد، الحضارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق، ص ٩٦.

== الفصل الثاني ==

(١٣٣١) والتي مثلت ثقافة أوروبا المسيحية في القرون الوسطى. وأنها أستمدت من أصول عربية إسلامية استقاها دانتي من قصة الاسراء والمعراج. ومن تفسيرات المفكرين العرب عن الدار الآخرة والجنة والنار ومن مذاهب الصوفية. (١)

١- الأدب والثقافة:

١- اتخذت الحركة العلمية في أوائل عصر الفتح شكلا دينيا، حيث كان الناس بحاجة إلى من يفقههم في أمور دينهم ويعلمهم أصول الدين الإسلامي أكثر من حاجتهم إلى العلوم الدنيوية والفلسفية، تلك الأصول التي اجتمعت في القرآن الكريم والحديث والسنة. وكانت معظم دروس القصة والكلام تعطي في المسجد.

٢- وفي عصر الطولبيين: انحصرت الثقافة في علوم القرآن والدين وما يتصل بها من فنون اللغة كالنحو والصرف وكان جامع أحمد بن طولون منتدى العلماء والفقهاء والمحدثين.

أ- ومن أشهر المحدثين والفقهاء في العهد الطولوني وقبله الربيع ابن سليمان المرادي بالولاء (١٧٤ - ٢٧٠هـ/ ٧٩٠-٨٨٣م) وقد امتازو بسعة الحفظ وجمع الرواية و"أبو جعفر الطحاوي" امام الحنفية (٢٢٩-٣٢١هـ/ ٨٤٣-٩٣٣م) كان من أسبق المؤلفين المصريين في فنون مختلفة.

ب- ومن أشهر الفقهاء في ذلك العصر "سيبويه المصري" وقد كان يعلم كثيرا من معاني القرآن، وقراءاته وأحكامه والنحو (٢).

ومن أشهر المؤرخين "ابن يونس" (٢٨١-٣٤٧هـ/ ٨٩٤-٩٥٨م) ومحمد ابن يوسف الكندي (٢٨٣-٣٥٠هـ/ ٨٩٦-٩٦١م) وصاحب كتاب

(١) فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، مارس، ١٩٩٩، ص ١٥٦.

(٢) شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١-٢، ص ٣٧.

== الفصل الثاني ==

"الولاء والقضاء" و"فتوح مصر والمغرب والاندلس" ، و"ابن زولاق الحسن بن إبراهيم الليثي بالولاء".

٣- في القاهرة المعزية: في مقدمة ما عني به الحلفاء الفاطميين جمع الكتب، مما يستدل معه على ميلهم لأحياء العلوم. وتعتبر الجوامع مع مراكز نشر العلم كجامع عمرو بن العاص وجامع ابن طولون والجامع الأزهر.

٤- وفي القصر كانت تعقد مجالس المناظرة تحت اشراف الخليفة ووزرائه، وبحضور العلماء والأدباء وكبار رجال دولته.

٥- وفي القاهرة صلاح الدين: قد كان الأدب والثقافة شأن أي شأن، ذلك لأن صلاح الدين كان لا يجالس سوى الأدباء والفقهاء والعلماء. وكان من كبار الأدباء في عصر صلاح الدين : القاضي الفاضل وعماد الدين الكاتب الأصفهاني.

٦- القاهرة في عهد المماليك: القرن الخامس عشر أخصب فترة في الأدب المصري.

قامت حركة ثقافية وعلمية في مصر، وأشتهر عصر المماليك بكتب الموسوعات، وقد بقي لنا منها ثلاث موسوعات عظيمة. هي كتاب (نهاية الأرب" النويري"، وكتاب "صبح الأعشى" للقلقشندي"، و"مسالك الأبصار" لابن فضل الله العمري ونشطت كتابة التاريخ: كتاب "العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر" لابن خلدون وكتاب "المختصر في أخبار البشر" لأبو الفدا^(١).

وكتاب "النجوم الزاهرة"، في ذكر ملوك مصر والقاهرة" لابن تعزي بردي ، وكتاب "حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة لجلال الدين الأسيوطي وشيخ المؤرخين تقي الدين أحمد المقرئ مؤلفاته "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" و"السلوك لمعرفة دول الملوك"، وابن اياس بدائع الزهور في وقائع الدهور".

ومن كتب التراجم كتاب "وفيات الأعيان وأنباء الزمان" لمؤلفه ابن خلكان وكتاب "الاصابة في تميز الصحابة" لابن حجر العسقلاني.

(١) شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة ، مرجع سابق، ص ٣٨ - ٢٥٧.

== الفصل الثاني ==

وقد راج الأدب القصصي، في هذا العهد، ومن أشهر القصص كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي تصور قصصه عصر المماليك، بطريقة جذابة وأن انتحلت شخصية هارون الرشيد وشخصيات العصر العباسي الأول لأبطال تلك القصص كما ذكرت بغداد عوضاً عن القاهرة ومن القصص المشهورة أيضاً قصصاً عنتره أو الظاهر بيبرس، تعتبران من القصص الشعبية التي أعجب بها الشعب كثيراً^(١).

٦ - القاهرة في عصر العثمانيين:

أخذ شأن العلم في الانحطاط، وأفل نجم الثقافة ودخلت مصر في ليل من الظلام لا يتخلله شعاع من نور، وكان الأتراك العثمانيون يجهلون العربية وانحط الأدب ويفتر الشعر.

وندر نبوغ العلماء والمفكرين، وقل ظهور الشعراء والأدباء المحيدين. ولا يوجد الا قلة قليلة ومن المؤرخين: ابن اياس مؤلف كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" وشمس الدين ابن أبي السرور البكري مؤلف كتاب "الكواكب السائرة في أخبار مصر والقاهرة". والجبرتي مؤلف كتاب "عجائب الآثار في التراجم والأخبار" أما الشعراء والأدباء فليس من بينهم من يستحق الذكر.

(١) شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة، مرجع سابق.

== الفصل الثاني ==

٥/٢-مرحلة التغريب: تراجع الإبداع المعماري من الساحة المصرية

وإذا كانت مصر قد تعرضت في العصور السابقة إلى غزوات وفتوحات محلية داخل حدود الدولة الإسلامية، إلا أنها بعد ذلك تعرضت إلى فتوحات من خارج الدولة الإسلامية بدأت بالحملة الفرنسية عام ١٧٧٨م بقيادة نابليون الذي أخذ من مصر ذخيرة علمها وعمرانها لإثراء الحركة العلمية والفكرية في فرنسا كفترة من فترات الاستعمار، وبعد خروج الحملة الفرنسية عادت مصر كما كانت ولاية من الولايات العثمانية. ودخلت مصر في دائرة التنافس لقوى ثلاثة هي بقايا المماليك من جانب والأتراك من جانب والانجليز من جانب آخر إلى أن انتهز محمد علي التركي الألباني الأصل هذا التنافس ليستجيب إلى الشعب ضد القوى الثلاثة كسبيل للحصول على عرش مصر، وقد كان له ما أراد وساعده في ذلك العلماء والزعامات الشعبية التي بدأت تخرج من مرقدها لأول مرة لتؤثر على الأحداث الداخلية للبلاد، ومع ذلك فقد لجأ محمد علي إلى المهندسين والعمال الأجانب الذين استدعاهم من استانبول لبناء صروحته المعمارية من قصور ومساجد وأسبلة، وهنا انتقل المعماري مع هؤلاء المهندسين والعمال وظهرت الأنماط التركية والألبانية في العمارة المحلية واختفت المشربيات وحلت محلها النوافذ البيضاوية واستعملت الجمالونات في التغطية كما استعملت القباب التي تعبر عن العمارة البيزنطية، وهكذا بدأ تأثير العمارة الأوروبية يدخل مصر حاملاً معه مقومات الحضارة الأوروبية التي ظهرت في القصور في عهد محمد علي والخديو عباس واسماعيل، بل وظهرت في الفنون والأداب، وحاول الخديو اسماعيل جعل مصر قطعة من أوروبا بالرغم من اختلاف الجذور الحضارية والبيئية وبدأت العمارة الأوروبية خاصة الفرنسية تغزو شوارع الامتدادات الجديدة غرب القاهرة العصور الوسطى أو في مدينة الاسكندرية ثم مدن القنال. ومع العمارة الأوروبية دخلت الأزياء والأثاث مع العادات والتقاليد الأوروبية، وتفتحت الأبواب للغزوة الحضارية الأوروبية عسكرياً واقتصادياً واجتماعياً وعمرانياً ولا تزال مستمرة حتى الوقت الحاضر وإن كانت بصيغ مختلفة، فتلاشت معها الشخصية المصرية والإسلامية، كل ذلك في العاصمة وبعض المدن الأخرى بعيداً عن أهل المدن الصغيرة أو القرى الذين احتفظوا بمقوماتهم الحضارية الإسلامية وعاشوا في بيئة عمرانية أقرب إلى البيئة الفرعونية، حتى بدأت قيم المدينة تزحف إلى المدن الصغيرة والقرى تحاول أن تغير من معالمها المعمارية وتلغى شخصيتها الريفية.. إلى أن فقدت العمارة المصرية كل مقوماتها النابعة من القيم الحضارية الإسلامية ومعبرة عن البيئة الطبيعية

== الفصل الثاني ==

والمناخية المحلية. وعند وصول المنحدر الحضاري إلى أدنى مستوى له.. بدأت الاصوات تدعوا إلى ضرورة تأصيل القيم الحضارية في بناء العمارة المصرية المعاصرة.. ولكن إلى أي حد أثرت هذه الدعوة على الوضع الحالي للعمارة المصرية^(١).

٢/٥/١ - تغريب العمارة المصرية

بدأ تغريب العمارة المصرية في عصر محمد علي وحتى انتهاء الحكم الملكي، عندما بدأ المعماري المصري يظهر في الصورة بجانب المعماري الغربي، سواء أكان ملتزماً بالفكر الأوروبي أو بالفكر المحلي، إلا أن هذه البداية قد توقفت بدخول فكر سياسي جديد يسعى إلى توفير متطلبات الفئات الفقيرة من المجتمع فتحول الفكر المعماري إلى إنشاء المساكن الشعبية السريعة التصميم والتنفيذ في صفوف نمطية متراسة ملأت الصورة العمرانية للقاهرة والإسكندرية وغيرها من مدن المحافظات. كما تحول الفكر أيضاً إلى إنشاء مناطق سكنية جديدة لذوى الدخول المتوسطة قسمت أرضها إلى قطع لبناء العمارات وترك أمر بنائها لأصحابها مستعينين بصغار المعماريين أو المقاولين، فامتألت الساحة العمرانية للمدن الكبيرة بأنماط مكررة لا يربطها فكر معماري ولا تتناسب مع متطلبات البيئة المحلية فقد تحكم في تشكيلها عدد من قواعد ونظم البناء المقتبسة من الخارج، الأمر الذي أحال هذه المناطق السكنية إلى غابات من العمارات. كما ظهرت نفس الصورة في عدد من المناطق السكنية التي خصصت أراضيها لأصحاب المهن المختلفة مثل مدينة المهندسين ومدينة التجاريين ومدينة الصحفيين ومساكن الضباط، وهي في واقع الأمر مناطق تسكنها كل الفئات التي تحتاج إلى مساكن. وانتقل هذا الأسلوب من التعمير ليغير من الملامح المميزة لبعض الأحياء السكنية خاصة في القاهرة مثل ضاحية مصر الجديدة والمعادي، وكما صدر العديد من قوانين الإسكان التي أثرت على المستوى المعماري العام وزادت من تكديس السكان في المباني القديمة والجديدة على حد سواء الأمر الذي أهدر مقوماتها المعمارية، ثم بدأت مشكلة الإسكان تظهر فيما يقام حول المدن الكبرى من مدن عشوائية.

(١) عبد الباقي إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة في المشرق العربي، مرجع سابق.

== الفصل الثانى ==

٢/٥/٢ - التدهور العمراني

استمر هذا التدهور العمراني ليشمل العديد من المباني القائمة ذات الأهمية المعمارية الخاصة، فقد تحولت بعض المباني الخاصة والقصور الملكية وقصور الأمراء إلى مباني إدارية، فتحول قصر محمد علي بشبرا (١٨٠٨) إلى كلية الزراعة، وقصر الزعفران بالعباسية إلى إدارة الجامعة عين شمس، وملحقات قصر عابدين إلى إدارات لمحافظة القاهرة، وقصر عائشة فهمي بالزمالك إلى إدارات لوزارة الثقافة، وقصر الأمير محمد علي بالمنيل إلى فندق، وقصر إدفينا بالصعيد إلى مصحة لسل العظام، وأزيل قصر هدى شعراوي بوسط القاهرة، كما أزيل قصر شريف باشا بحي جاردن سيتي ليقوم مكانهما مباني استثمارية. وهكذا ضاع العائد الاستثماري للعمارة الأثرية كما ضاع عائدها الحضاري. وعلى جانب آخر امتد العمران الإداري والعشوائي على الحدائق العامة والخاصة، فتقلصت حديقة الأزبكية التاريخية كما هدمت حديقة قصر لطف الله في الزمالك وحدائق قصر المانسترلي بالروضة بالقاهرة، وامتد هذا الاتجاه إلى العديد من الحدائق التاريخية في غيرها من المدن المصرية، ولم يقف التشويه العمراني عند هذا الحد بل بدأت العديد من المباني السكنية تتحول إلى مباني إدارية لا تتناسب مع وظائفها، فكثيرا ما تحولت العديد من المباني الأثرية إلى مراكز سياسية أو أماكن لإيواء من انهارت مساكنهم وهكذا بدأ التدهور العمراني يزحف إلى المباني الأثرية خاصة في القاهرة في الوقت الذي تدعو فيه المؤسسات العلمية في العالم إلى ضرورة الحفاظ عليها كتراث حضاري عالمي.

في هذا الخضم من التدهور العمراني استمر المعماري المصري يتعامل مع العمارة بأسلوبه الشخصي وتحت متطلبات أصحابها ومنطقهم الحضاري الذي بعد كثيرا عن الأصالة والذي يميل إلى الفكر الأوروبي في الشكل والمضمون على حد سواء، ولم يعد المعماري المصري بعد ذلك قادرا على مواجهة هذه الغزوة الحضارية التي اجتاحت المجتمع ومن ثم اجتاحت عمارة هذا المجتمع، كما بدأ المعماري المصري يفقد ذاته الحضارية الأمر الذي انعكس بالتبعية على أعماله المعمارية التي فقدت شخصيتها المحلية، ساعد على ذلك العديد من قوانين ولوائح البناء التي لا تدع للمعماري فرصة للإبداع أو الإنطلاق، وهكذا وصلت الحالة العمرانية في مصر إلى أدنى مستوياتها، الأمر الذي دعى الكثير من المفكرين والأدباء والمعماريين إلى الدعوة لتأصيل القيم الحضارية في العمارة المعاصرة والبحث عن الأصالة والمعاصرة أو التراث والحضارة، وبدأ هذا الفكر يؤثر على شباب المعماريين

== الفصل الثاني ==

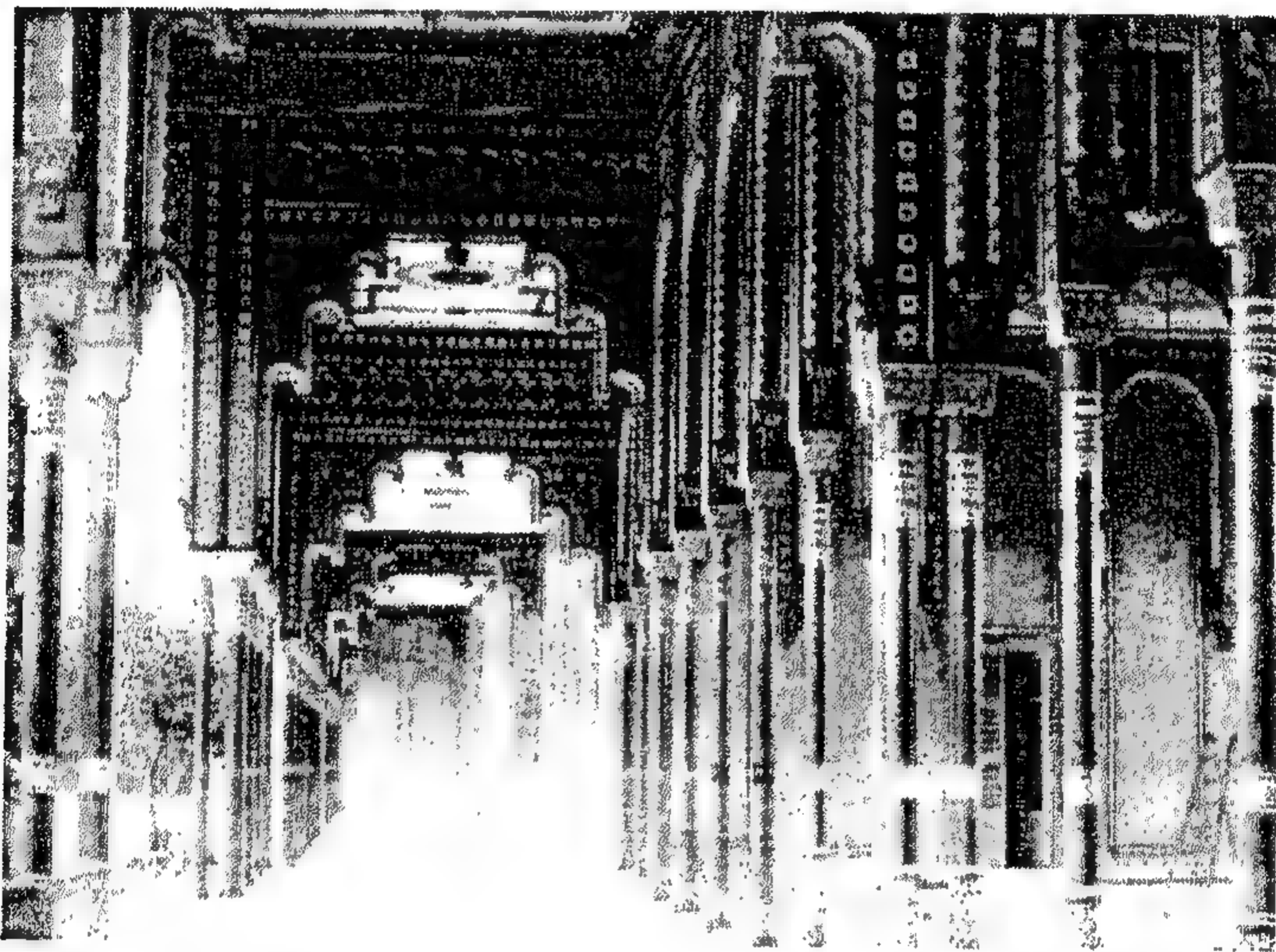
الذين يبحثون عن المستقبل في الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي ومن ثم في الفكر المعماري، وبدأت بوادر ما يمكن أن يطلق عليه بالصحو المعمارية التي لا تزال في بدايتها الأولى تتحسس طريقها نحو الهدف والبحث عن التراث في خضم من القوانين ولوائح البناء وتشعب التنظيمات المهنية والعلمية وفي صراع مع القيم الحضارية السائدة والتي يطغى فيها الاستثمار المادي في البناء على الاستثمار الحضاري، الأمر الذي ساعد صناعة البناء الغربية على غزو السوق المحلية بكل ما هو جديد لديها في عالم البناء مخلوطا بالقيم الأجنبية التي أجهدت المجتمع كما أجهدت المعماري المصري نفسه.

وكما استعان الأتراك بالمعماري "سنان" الأرمني الأصل استعانوا أيضا بالعديد من المعماريين اليونانيين، كما استعان محمد علي بعد ذلك بالمعماريين من ألبانيا وإيطاليا وفرنسا، وجاء غيرهم في عهد اسماعيل باشا وحتى العهد القريب عندما استعانت وزارة الأوقاف المصرية بالمعماريين الإيطاليين في تصميم منشأتهم الدينية، من أمثال "فيروتشي" و"تافاريللي" وآخرهم "ماريوروسي" الذي اعتنق الإسلام والذي صمم في الأربعينيات مساجد مثل مسجد أبو العباس المرسى ومسجد قصر راس التين ومسجد إبراهيم القائد في الاسكندرية ومسجد عمر مكرم بالقاهرة.

تعرضت مصر من ١٨٧٠ إلى ١٩٣٠ م إلى حركة معمارية ذات طبيعة خاصة، اختلطت فيها الأنماط العربية بالأنماط الأوروبية خاصة المستوردة من إيطاليا والنمسا، وجاء ذلك خلال التحول العمراني الذي ظهر في مناطق القاهرة مثل منطقة قصر النيل والاسماعيلية (منطقة وسط المدينة الآن) والحلمية الجديدة أو الظاهر أو على شواطئ النيل وذلك بتأثير الفكر التخطيطي "هاوزمان" في باريس، وظهر التعبير المعماري العربي في صورة زخارف سطحية سواء ظهرت في تصميم البلكونات أو المشربيات أو أركان المباني أو في مداخلها. وامتد هذا التأثير حتى وصل ضاحية مصر الجديدة. وظهر هذا الاتجاه في بعض المباني مثل مبنى جمعية المهندسين (١٩٢٠) ومبنى بنك مصر (١٩٢٧) والتي صممها المعماري الفرنسي (لازيك)، وقصر الجزيرة شكل (٢-٥٧)، الذي بنى لاستعمال الامبراطورة أو جيني أثناء افتتاح قناة السويس (من تصميم الفرنسيون "فرايز ودي كوريل" (١٨٦٣). وهي من وحدات جديدة صنعت في ألمانيا وكذلك المتحف الإسلامي (١٩٠٣)، وغيرها من العمارات السكنية التي زينت بالأشكال العربية ويظهر أنه كان هناك دعوة للبحث عن طرز جديدة في العمارة العربية مثل ما ظهر

الفصل الثاني

في مبنى الجمعية الملكية الزراعية في أرض الجزيرة (١٩٣٨) أو مبنى الكتبخانة في القلعة أو مبنى مركز بوليس خلف مسجد السلطان حسن بالقلعة أو مبنى إدارة الأزهر ومسجد البرلمان. وبعد ذلك دعت تقارير وزارة الأشغال العامة إلى ذلك في هذه الفترة من التاريخ، وقد أشارت إلى تصميم المباني العامة في الصعيد على الطراز الفرعوني المستحدث وهو ما ظهر في محطات السكك الحديدية والمباني العامة في الوجه البحري بالطراز العربي، وقد لاقى هذا الاتجاه بعض الاعتراض على إنه مجرد زخرفة عربية خارجية لا تمس جوهر التصميم نفسه.



شكل (٢-٥٧)

ضاحية مصر الجديدة (In the Arab land)

لقد حاول بعض المعمارين الأوروبيين بين عامي (١٨٧٠-١٨٨٠م) استخدام الطراز العربي في المباني المصرية للطبقة البرجوازية وتحول الأمر بين عامي (١٨٩٠-١٩٠٠م) إلى استعمال الطراز العربي في شكل زخارف جصية على واجهات المباني، كما ظهر في مباني حي الظاهر ومصر الجديدة في ذلك الوقت تبعاً لأنواق أصحابها. كما ظهر تأثير عمارة الباروك المختلط بالطابع التركي في قصر السكاكيني (١٨٩٧). ثم تأكدت الدعوة إلى الاتجاه إلى العمارة العربية بين عامي (١٩١٠-١٩٢٠) كما ظهر في قصر عمر سلطان باشا في باب اللوق وقصر هدى شعراوي (١٩٠٧) في شارع قصر النيل وقد هدم ليحل محله مشروعاً استثمارياً، وكان خليطاً من الطرز

== الفصل الثاني ==

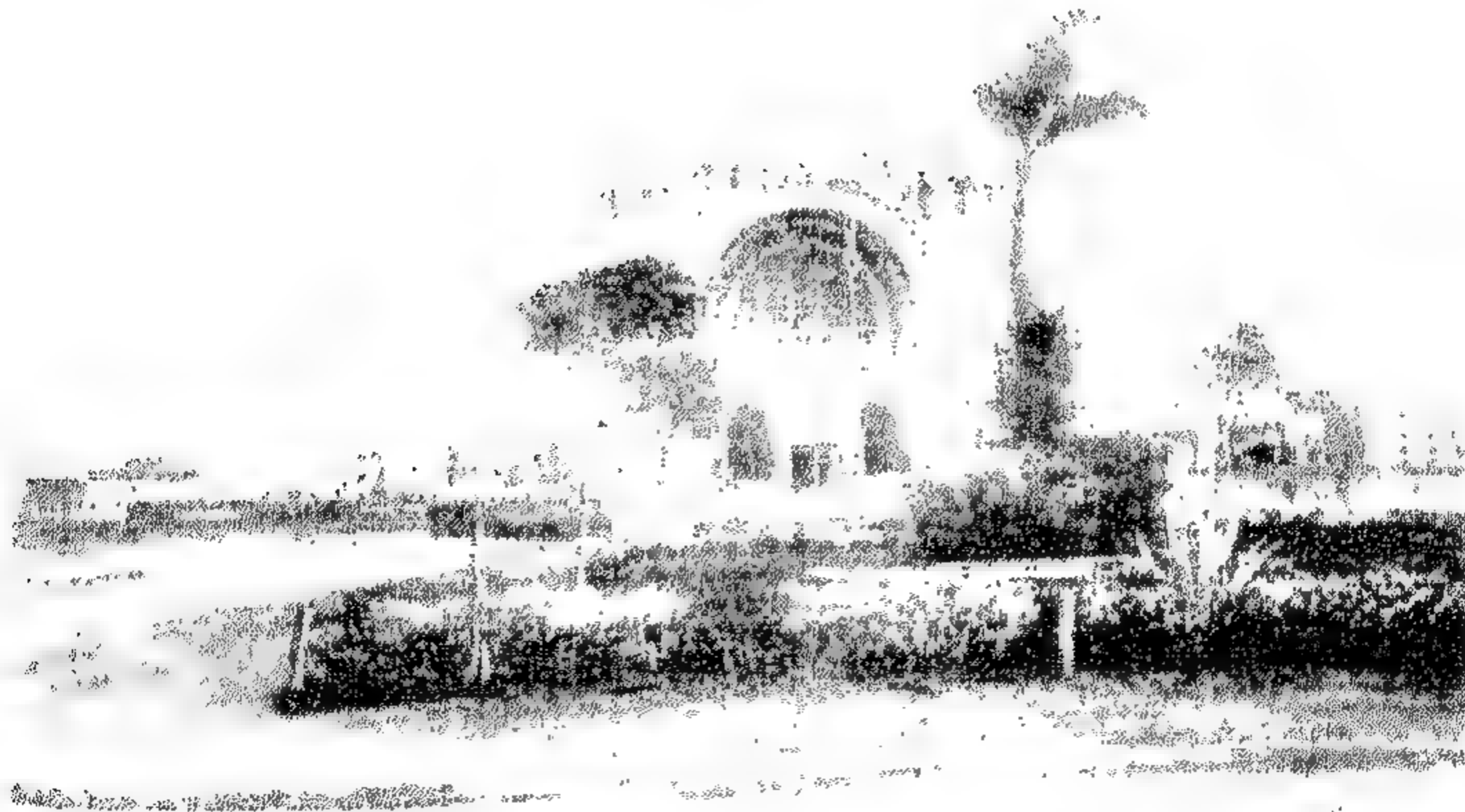
الأندلسية والتركية والمملوكية. وهكذا زاد الطلب على الطراز المعماري العربي أكثر من الطراز الفرعوني، وظهر في هذه الفترة بعض المعماريين المصريين، فقد بنى متولي أفندي عددا من المباني الخاصة بوزارة الأشغال العامة عام (١٩٠٥) وغيرهما عام (١٩٠٨)، ومن قبله كان المعماري الفرنسي (بودري) مديراً للأشغال العامة (١٨٦٧) والمعماري الإيطالي (كيروبانتيانيلي) الذي بنى قصر النيل لسعيد باشا (١٨٨٣) وكذلك المعماري الإيطالي الآخر (الفونسومانيسكالو) الذي صمم دار الآثار العربية ودار الكتب (١٩٠٦) وكذلك الإيطالي (كارلوفير جيليو) الذي صمم مسجد الرفاعي (١٩٠٦-١٩١١). فقد كان (مانيسكالو) كبيراً للمعماريين في الحكومة وكان قريباً من (محمود بك فهمي) مفتش التنظيم في الصعيد الذي عمل بعد ذلك كبيراً للمهندسين بوزارة الأوقاف، وأشرف على العديد من المباني الحكومية التي تعتبر موسوعة للمعماريين المصريين في ذلك الوقت. ثم جاء مصطفى باشا فهمي (مؤسس جمعية المهندسين) وقد عين مديراً عاماً لمصلحة المباني (١٩٣٧)، ومديراً عاماً للتنظيم عام (١٩٤٣) ثم كبيراً للمعماريين في القصور الملكية. ثم مديراً لبلدية الاسكندرية. وفي هذه الفترة زادت الدعوة إلى إظهار طابع معماري مصري له جذوره العربية، فقد دعى "هيتز باشا" عام ١٩١١ إلى ضرورة عمل نماذج معمارية ملتزمة بالطراز ليعرضها المعماريون على أصحاب العقارات التي يقومون بتصميمها وذلك بهدف إظهار الطابع المعماري المصري الجديد.

لقد بدأ دخول المهندسين الفرنسيين والإنجليز مصر بصفة موسعة في عصر محمد علي وإسماعيل باشا فكان (لينان دي بلفون) الفرنسي كبير مهندسي محمد علي والذي قام بتصميم القناطر ومشروعات الري الكبرى، كما كان "بولفور" الفرنسي مهندساً للبلديات و"برينودي دويتاسل" لتنسيق الحدائق، وفي عهد اسماعيل صمم المعماريون الإنجليز مبنى محطة مصر للسكة الحديد على الطراز العربي وقام الفرنسيون مثل "باريل" بتنسيق بساتين الأورمان والأزبكية كما صمم الفرنسيون مبنى دار الأوبرا، في شمال القاهرة صمم المهندس المعماري البلجيكي "جسبار" فندق هليوبوليس بالاس (٥٠٠ غرفة) شكل (٢-٥٨) وكذلك مباني منطقة الوسط بهذه الضاحية والتي تحمل بعض ملامح العمارة العربية، كما قام المعماري الفرنسي "الكسندر مارسيل" بتصميم كنيسة الكاتدرائية شكل (٢-٥٩) وهي بيزنطية الطابع وقام نفس المعماري بتصميم قصر البارون امبان على الطراز الهندي شكل (٢-٦٠).



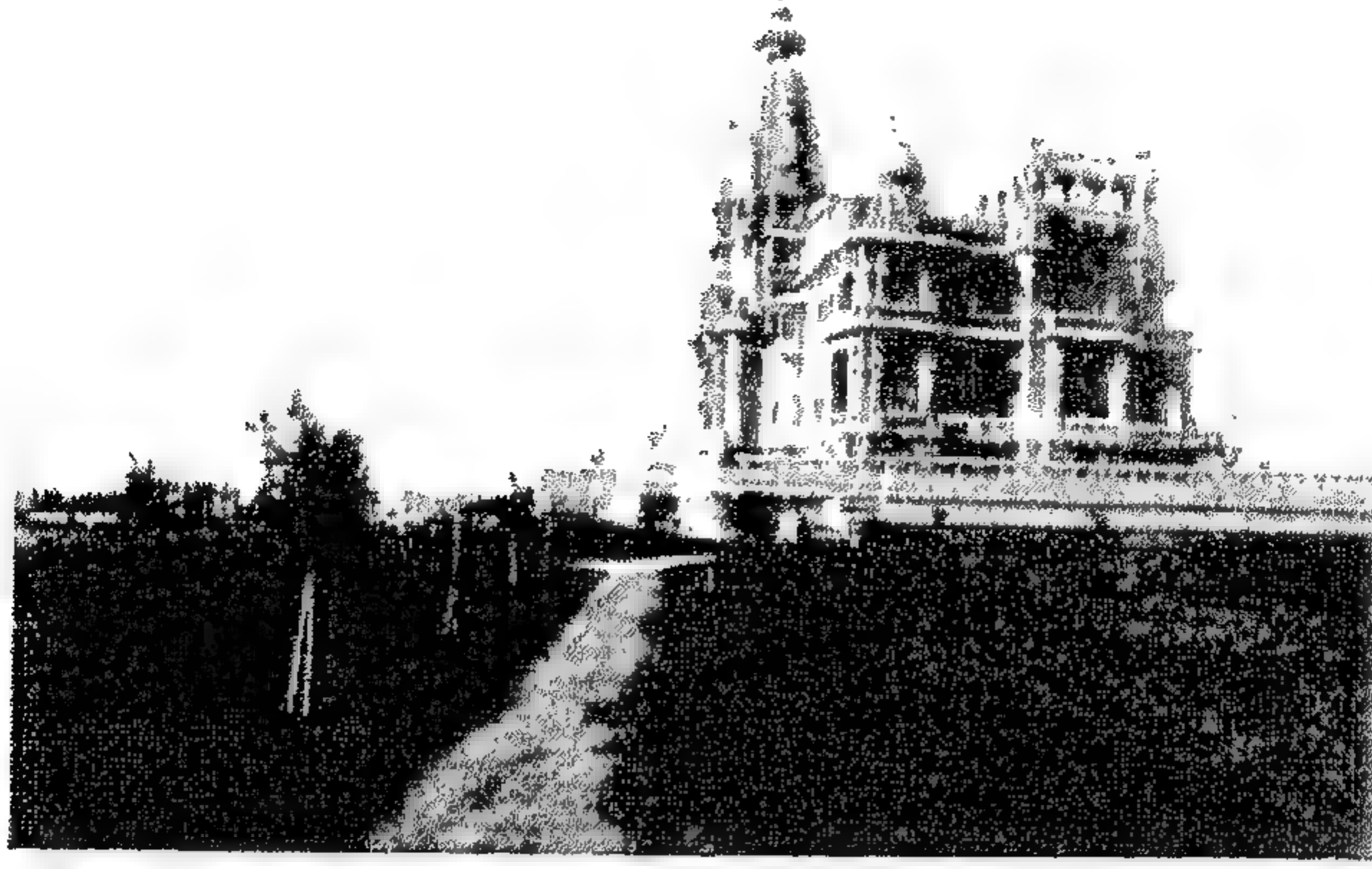
شکل (٥٨-٢)

فندق هليوبوليس بالاس (مجلة مصر المحروسة)



شکل (٥٩-٢)

كنيسة البازيليك (مجلة مصر المحروسة)



شكل (٢-٦٠)

فندق البارون (Lehnert and landrock)

٣/٥/٢ - المركز الحديث لمدينة القاهرة

تشكل مراكز المدن المخططة على اختلاف انواعها مجموعة من البنيات العمرانية التي يصوغ هدف نشأتها مفاهيم سياسية، عسكرية، دينية، تجارية وخدمية، مما يكسب تشكيل المدينة خصائص عمرانية تتوافق مع هذه المفاهيم^(١)، وتكون الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحاكمة لتطور المدينة، عرضة لعوامل الخلط أو الاحتكاك الثقافي، إذا ما تم هذا الاحتكاك مع ثقافات تحمل أنساقا أكثر تطورا، فإن التحول الذي يطرأ بنية المدينة يمكن أن يرصد في أحد جوانبه في صورة نتاج عمراني متميز واعي أو عشوائي يعبر عن هذا الاحتكاك الثقافي.

وإذا كانت التقاليد والعادات ترتبط بما ترسب لدى المجتمع من آثار الحضارات المتعاقبة وهي بدورها تنعكس على المراحل المتعاقبة لنمو المدينة، وقد يكون ارتباط مرحلي بالأخرى ارتباطا طبيعيا وعضويا إذا ما نشأت المدينة في استمرارية حضارية نابعة من أن يكون طبيعيا من المراحل التي مرت فيها. وقد يكون الارتباط بين مرحلة وأخرى في نمو المدينة ارتباطا شكليا إذا ما نشأت المدينة في بيئات حضارية متعاقبة عليه من الخارج كما هو الحال في كثير من مدن الدول النامية حيث يوجد انفصال

(١) عبد الحليم إبراهيم، تحسين بنية المجتمعات العمرانية المتهاكلة، بحث غير منشور.

== الفصل الثاني ==

يكون كاملا بين المراحل المختلفة التي بها المدينة على مر العصور.. ويمكن من خلاله استقراء تاريخ المدينة في مراحلها المختلفة ففي القطاع العرضي لمدينة القاهرة من شرقها إلى غربها على سبيل المثال يمكن للمرء أن يستقر تاريخ المدينة العريقة منذ الفتح الإسلامي إلى الفتح العثماني ومن الاحتلال الفرنسي إلى الاحتلال البريطاني. ليس فقط في الكيان العمراني لأحياء المدينة المختلفة أو في مبانيها ومرافقها العامة ولكن أيضاً في حياة الفرد وتقاليدته وفي مأكله وملبسه بل وفي علاقاته الإنسانية وتكويناته الاجتماعية. وهنا يصبح التحدي أكثر قساوة بالنسبة للمخطط أو المعماري الذي يحاول ربط المدينة بتراثها الحضاري.

حيث لم يؤثر الاختلاط والاحتكاك الثقافي المتعاقب بين هذه الحضارات، على طابع عمران وعمارة المدينة فقط، وإنما تحظى ذلك إلى طبيعة الحياة الثقافية والتركيبات الاجتماعية والاقتصادية التي تتلازم مع المفاهيم المستحدثة وتعبير عنها وتعمل على صيانتها.

ويعتبر المركز الحديث لمدينة القاهرة "قاهرة الخديوي إسماعيل" تعبيرا تخطيطيا عن أنساق ومفاهيم لم تمثل امتداد وارتباطا طبيعيا للمفاهيم والأنساق الثقافية والعمرانية التي شكلت المدينة التاريخية وصاحبت تطورها عبر العصور، وإنما تمثل نتاجا للإحتكاك الثقافي المباشر بين الثقافة التقليدية بأنساقها المتباينة والمراوغة، وبين الثقافة الأوروبية وكنتيجة لظهور أنساق ومعارف آلية أو صناعية حديثة تؤثر على تخطيط وتصميم المدينة، وعلى طبيعة الأداء داخلها - من حيث آليات الحركة والمرافق والخدمات - وعلاوة على عوامل التبعية السياسية والحضرية التي سيطرت على مفاهيم حكام هذه الفترة، فإن مخطط القاهرة الحديثة وتركيبها العمراني الباريسي الطابع جاء تفسيراً واحداً عن تلك المفاهيم، الأمر الذي يمكن رصدده خلال تشكيل التتابع الحديث، حركة المرور، نظم الخدمات والمرافق المستحدثة، الطابع المعماري والعمراني، التركيبة الاجتماعية للسكان، وطبيعة الأنساق الاجتماعية المستحدثة^(١).

(١) عبد الباقي إبراهيم ، تأصيل القيم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، ص ١٩.

== الفصل الثاني ==

٦/٢ - مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة : البحث عن الذات المصرية:

وبدأ المعماري المصري يظهر في الصورة وكان أولهم محمود حسين باشا فهمي المعماري وجاء بعده ابنه مصطفى باشا فهمي معماري الملك الذي حاول أن يضع ملامح لطراز معماري جديد سماه عمارة عصر النهضة الإسلامي، وتظهر أعماله في مبنى السراي الكبرى في أرض المعارض بالجزيرة والذي شيد عام ١٩١٣، وكذلك في مبنى دار الحكمة بشارع القصر العيني شكل (٢-٦١) وبعض القصور الملكية، حيث استعمل البحور الكبيرة في التغطية واستوحى بعض الخطوط من ملامح العمارة العربية، وتبعه بعد ذلك الأستاذ المعماري على لييب جبر الذي أتم دراسته المعمارية في مدرسة ليفربول عام ١٩٢٦ وظهرت أعماله مرتبطه بالفكر الأوروبي، سواء في المباني العامة مثل مبنى نقابة المحامين أو أعماله المعمارية لشركة المحلة الكبرى وكفر الدوار وغيرها من المباني السكنية العديدة. وظهر في نفس الفترة معماريون أجانب مثل "شارك عيروط" اللبناني الأصل الذي تأثر بالمدرسة الهولندية في استعمال الطوب الظاهر بألوانه الأصفر والأحمر، و"أنطوان نحاس" اللبناني الأصل أيضا الذي صمم العديد من العمارات في شوارع قصر النيل وشريف باشا بالقاهرة، وعكس فكر المدرسة الفرنسية في باريس، كما ظهر غيرهم في نفس الفترة معماريون انجليز وفرنسيون وأمريكان صمموا العديد من المباني الهامة في مصر، فمباني جامعة القاهرة صممها الإنجليزي "نيومان" عام ١٩٣٢، كما صمم "جاك هارد" و"بارك" و"ماكس أدرعي" مبنى المحكمة العليا في قلب القاهرة بعد فوزهم بمسابقة لوضع هذا التصميم، واستمر "ماكس أدرعي" في وضع التصميمات لكبار الأغنياء فصمم عمارة "اليونيون" وعمارة "الايموبيليا" في وسط القاهرة، وفي نفس الفترة ظهر المعماري المصري محمود رياض وصمم العديد من المباني العامة والعمارات كان أبرزها مبنى الجامعة العربية على كورنيش النيل، وظهر المعماري أبو بكر خيرت الذي ألف مجموعة من الموسيقى الكلاسيكية المتمصرة، وأخيه "على خيرت" الذي تتلمذ على يد "ماريو روسي" في العمارة الإسلامية وأشرف على بناء العديد من مساجد وزارة الأوقاف.

الفصل الثاني



شكل (٦١-٢)

دار الحكمة (The glory of Cairo)

ومن نفس الجيل ظهر المعماري حسن فتحي الذي كرمته بعض المؤسسات المعمارية العالمية وذلك نتيجة لدعوته المتواصلة لضرورة البناء بالمواد المحلية البيئية ومشاركة الإنسان في بناء مسكنه الخاص بالنسبة للفقراء منهم، وإذا كانت أعماله في مصر لا تتعدى قرية القرنة في جنوب الصعيد وباريس في الواحات وبعض المساكن الخاصة في ضواحي أهرامات الجيزة، فإن كتاباته تركت أثراً كبيراً في خارج مصر كما استدعى لبناء مباني قرية إسلامية في نيو مكسيكو في الولايات المتحدة بنفس أسلوب البناء بالطين. وبعده ظهر بعض تابعيه في نفس الاتجاه الذي استحوذ على اهتمام بعض الأغنياء العرب. وفي نفس الجيل ظهر المعماري الدكتور سيد كريم الذي أنهى تعليمه في المدرسة العليا بزيوريخ بسويسرا ونقل إلى مصر وبعض الدول العربية أنماطاً عديدة من العمارة الأوروبية التي تأثر بها على يد أستاذه "سافربرج" السويسري، وقد بدأ يثور على المدرسة القديمة بهذا الفكر الجديد وأصدر في الأربعينات ولمدة حوالي خمس سنوات مجلة العمارة الربع سنوية، فكانت حدثاً في مجال التأليف والنشر في هذه الفترة.

== الفصل الثاني ==

تعرضت العمارة في مصر إلى مختلف المؤثرات الخارجية، سواء أكانت مؤثرات مباشرة عن طريق أعمال المعمارين الأجانب خاصة منذ بداية عهد محمد علي حتى الآن أو مؤثرات غير مباشرة عن طريق الفكر المعماري المنشور في الكتب والمجلات الأجنبية أو الفكر المعماري الوارد من خلال البعثات الدراسية، وقد أدى هذا التضارب الفكري إلى تضارب في الإنتاج المعماري نفسه، الأمر الذي أفقد المعماري المصري هويته كما أفقد إنتاجه المعماري شخصيته. هذا بالإضافة إلى تدنى التنظيم المهني الذي يمكنه أن يوجه العمارة المصرية وجهتها الصحيحة، فالمعماري المصري لا تربطه بهذه التنظيمات أكثر من دفع الاشتراكات السنوية التي تضمن تسجيله الرسمي، وذلك بخلاف التنظيمات المعمارية العالمية التي ترعى المعماري بعد تخرجه مهنيا وعلمياً، وهكذا فقدت العمارة المصرية شخصيتها ليس فقط في المدن الكبيرة ولكن أيضاً في المدن الصغيرة والقرى، ولم يعد للوعي المعماري العام لدى المجتمع أي أثر في توجيه العمارة المصرية، بل أدى هذا الوعي العام إلى تدهور العمارة وذلك بسبب الغزوة الحضارية التي تصيب مصر في الوقت الحاضر اقتصادياً وفكرياً وثقافياً واجتماعياً، الأمر الذي ظهرت آثاره ليس فقط في العمارة بصفة عامة ولكن أيضاً في الأزياء والعادات والتقاليد ومتطلبات الحياة الاستهلاكية.

لقد كان المعماري الأجنبي الذي يوليه الوالي في العصور الإسلامية المتتالية مسئولية إنشاء المساجد أو القصور ينصهر في البيئة المحلية ويتفاعل مع ما تنتجه العمالة المحلية من أعمال فنية، فكانت العمارة المصرية على مر العصور وإن كانت أجنبية الفكر إلا أنها كانت مصرية التنفيذ محلية الملامح في معظم الأحيان حتى جاء عصر محمد علي فكانت العمارة أجنبية الفكر وأجنبية التنفيذ واللامح. وزادت هذه الظاهرة بعد عصر اسماعيل باشا حتى الوقت الحالي حيث تفتحت الأبواب أمام المعماري الأجنبي كما تفتحت أيضاً أمام منتجات صناعة البناء الأجنبية، وهنا تظهر العمارة المصرية أجنبية التصميم والتنفيذ واللامح. وإذا كان التأثير الأجنبي يظهر أساساً في المباني الرسمية إلا أن معظم البناء الشعبي يقوم به أصحابه بمساعدة البنائين والحرفيين والمنتمين إلى مهنة المعمارين دون شرط أو نظام ففقدت العمارة الرسمية شخصيتها المحلية كما فقدت العمارة الشعبية انتمائها المحلي.

وإذا كان هناك عدد من المعمارين المصريين الذين ظهروا منذ الأربعينات وعملوا في المجال التعليمي والمهني إلا أن تأثيرهم العام على العمارة المصرية بقي ضعيفاً بسبب تنوع انتماءاتهم المعمارية مع عدم قدرتهم

== الفصل الثاني ==

على التأليف والنشر وأصبحت أفكارهم ملكاً لهم دون غيرهم، فقد ظهرت المجموعة الأولى من المعماريين المصريين مثل محمد رأفت، وعلى لبيب جبر، وعبد المنعم هيكل، وشريف نعمان، وحسن شافعي، ومحمود الحكيم، ومحمود رياض ممن درسوا في إنجلترا، وحسن شافعي، ومصطفى شافعي ومحمد أبو ستيت ومحمد محيي الدين وخالد سعد الدين ممن درسوا في فرنسا، وسيد كريم ممن درسوا في زيوريخ وشفيق الصدر ممن درسوا في أمريكا، وغيرهم ممن مارس العمل المعماري في الهيئات المصرية مثل إبراهيم نجيب، وميشيل روفائيل وغيرهم، ومع ذلك فإن تأثيرهم المعماري ظل محدوداً بآماكن انتاجهم المعماري أو العلمي كما أن تأثيرهم المعماري ظل محدوداً بالنماذج المعمارية التي قدموها والتي لا تمثل اتجاهات أو نظريات معمارية واضحة المعالم وإن كان بعضهم ركن إلى التجديد التشكيلي أكثر منه إلى النظرية المعمارية المحلية، وهكذا انتهى تأثيرهم المعماري بانتهاء مدتهم في الممارسة أو العمل ولم ينتج عنهم نشر علمي أو نظري يمكن أن يستقر في وجدان شباب المعماريين بعد ذلك، وهكذا ينتهي المعماري في مصر عملاً وفكراً بانتهاء مدة عمله.

لم يسفر أحد من المعماريين المصريين عن فكر مكتوب إلا المهندس حسن فتحي الذي نشرت أعماله في معظم المجالات المعمارية في العالم كما نشرت له المطابع الأجنبية أكثر من كتاب يشرح نظريته في البناء بالجهود الذاتية والمواد المحلية فيما سماه بعمارة الفقراء، ولا يزال تأثيره مستمراً في الأوساط المعمارية العالمية، والتأثير الفكري لحسن فتحي جاء من الخارج عن طريق المجالات والكتب الأجنبية أكثر منه من الداخل، حيث لم يتعرف عليه المجتمع المعماري إلا من خلال بعض الندوات أو المحاضرات أو من خلال ما نشرته عنه الصحف المحلية أثر ما كتب عنه في الخارج وما حصل عليه من جوائز تقديرية كان آخرها الميدالية الذهبية من الاتحاد الدولي للمعماريين في يناير ١٩٨٥م. وإذا كان الفكر المعماري لحسن فتحي قد قوبل باهتمام كبير من العديد من الجهات المعمارية في الخارج إلا أنه لم يقابل بنفس هذا الاهتمام أو بأقل منه في الداخل، فالجامعات المصرية لم تنشر له أو عنه وكذلك دور النشر المحلية نظراً لمحدودية انجازاته المعمارية التي انحصرت في بناء قرية القرنه عام ١٩٤٥ أو في بناء قرية أخرى في الواحات المصرية بنفس الأسلوب أو في بناء عدد قليل من المساكن الخاصة في منطقة أهرامات الجيزة، أيضاً بنفس الأسلوب وإن تغيرت مادة البناء، وامتدت أعماله بعد ذلك إلى الخارج حيث بنى ثلاث مساكن خاصة بمدينة جدة بالسعودية وغيرهم في

== الفصل الثاني ==

الكويت لأفراد لديهم القدرة المالية والقناعة بهذا الاتجاه الفكري، وأسلوب حسن فتحي في البناء ليس ابتكاراً جديداً بقدر ما هو إحياء لأساليب البناء القديمة والتغطية بالأقبية والقباب مرتكزة على حوائط سميكة من الطوب اللبن أو الحجر وهي أساليب استعملت في مصر استعملت في غيرها من دول شمال أفريقيا منذ آلاف السنين، وهكذا انحصرت دعوة حسن فتحي في هذا الاتجاه وإن كان قد طرح بعض الأفكار التخطيطية في تخطيط القاهرة هي في الواقع أفكار مستوردة عن دوكسيادس المعماري والمخطط اليوناني الذي ظهر على المستوى العالمي بين الخمسينات والسبعينات فقد عمل معه حسن فتحي مدة عامين في مشروعات للإسكان العام في العراق، ولكن أعماله في هذه الفترة لم تلق نفس الاهتمام بعمارة الطين التي برع فيها، وهكذا لم ينتشر فكر حسن فتحي بنفس انتشار فكر الرواد من المعماريين العالميين في أوروبا وأمريكا والذين امتدت أعمالهم لتشمل كل نوعيات البناء العالي والمنخفض والسكني والتجاري والإداري والصناعي والتعليمي^(١).

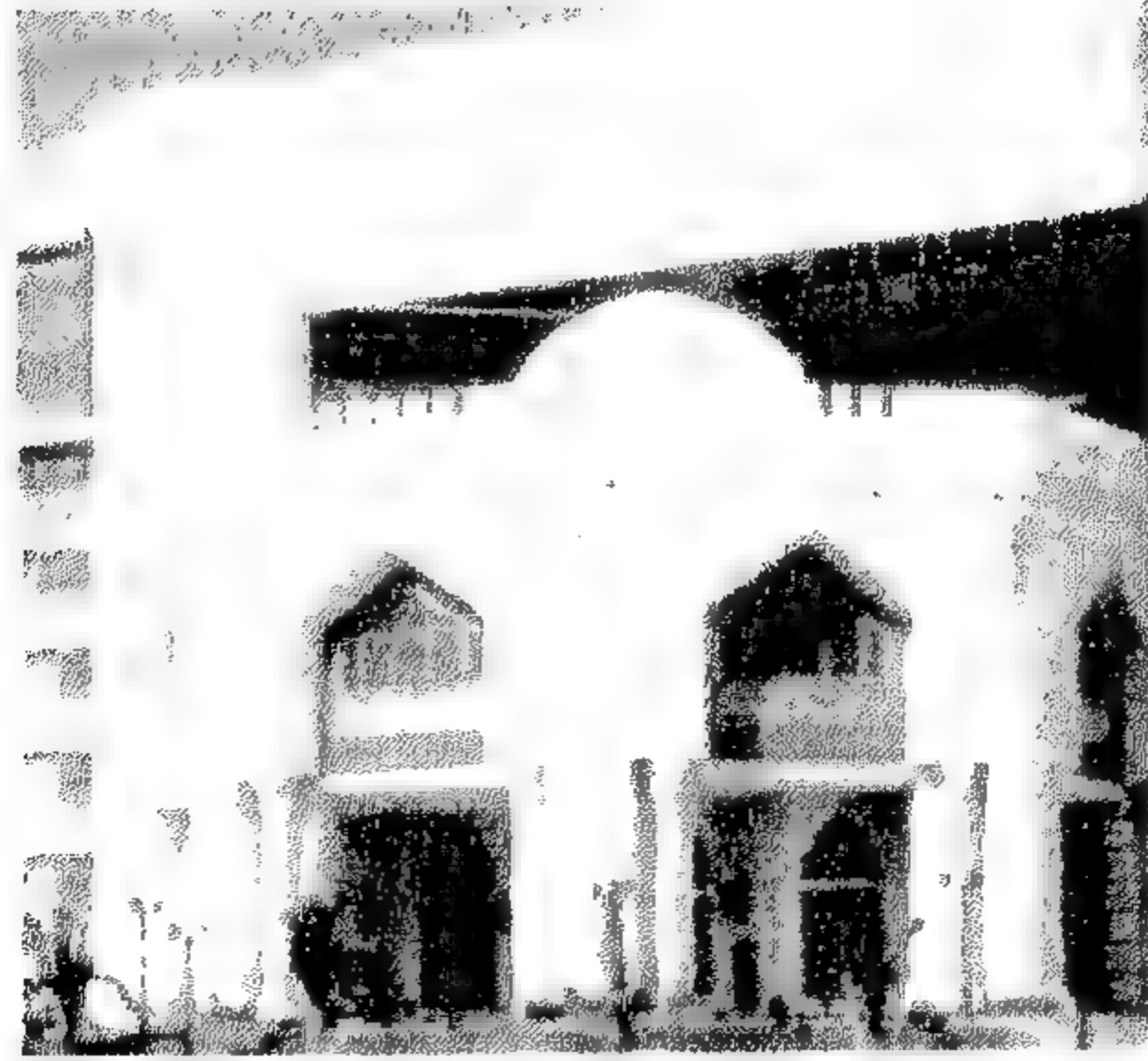
وإذا كان المعماري المصري قد دخل مرحلة البحث عن الذات متردداً بين التراث المعماري الذي ظهر في مصر على مدى العصور وبين الضغط الاقتصادي الغربي المصحوب بالضغط التكنولوجي والذي يحمل معه الكثير من القيم الاجتماعية الأنماط الاستهلاكية، إلا أن المعماريين الأجانب بدأوا يبحثون عن التراث في عمارة الصحراء المصرية وكذلك في عمارة العصور الإسلامية المتتالية سواء أكان ذلك عن طريق البعثات الطلابية أو البحوث العلمية التي تفد إلى مصر من إنجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا وأمريكا.

ولم تكن ظاهرة البحث عن الذات قاصرة على العمارة المصرية المعاصرة بل شملت هذه الظاهرة كل نواحي الفنون والآداب المصرية المعاصرة، وعلى الساحة الفكرية يثار موضوع التراث والحضارة كما تناقش مسألة الأصالة والمعاصرة، وهنا يدخل الفكر المعماري هو الآخر إلى ساحة الفكر المصري المعاصر. تقول الدكتورة نعمات فؤاد في كتابها "التراث والحضارة" (القاهرة ١٩٨٤م) "أن نعرف تراثنا قضية - أن ندرسه.. قضية - أن نمحصه وننقيه مما علق به من شوائب.. قضية - أن نعتز به ونستلهمه.. وأن ننتفع منه ونستمد منه.. ونمتد به في غير سلفية أو تبعية أو انعزالية قضية.. وهكذا تظهر جوانب القضية الفكرية المعاصرة في مصر

(١) عبد الباقي إبراهيم، أصل القيم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية، مرجع سابق، ص ٤٦.

== الفصل الثاني ==

وهي القضية التي كتب فيها توفيق الحكيم الأديب كما كتب فيها الدكتور زكي نجيب محمود الفيلسوف، وترد الدكتور نعامت فؤاد على تقسيم المشاكل الاقتصادية والتعليمية بأن "قضية التراث تسبق الاقتصاد والتعليم لأن التراث هو الجذر لكل شئ وبدونه لا يستقيم شئ أو تطرد مسيرته" وعن الجانب الاقتصادي في العمارة تقول "ليس جانباً من الاقتصاد والاجتماع والفن كرنفال العمارة عندنا بطرزه الغربية علينا؟. عمارة الزجاج والألمنيوم في بلد الشمس المشرقة"، كما تقول "إن التراث ليس قضية فكرية فحسب بل هو قضية سياسية.. أما الاستعمار الجديد وله مآرب خفية وبعيدة ودروب ملفوفة.. منها النيل من التراث وهز القيم والتشكيك في النفس وقدراتها".. ومع هذه الصحوة الفكرية ظهرت صحوة معمارية قام بها صفوة من قادة العلم والعمارة في مصر، اجتمعوا في ديسمبر ١٩٨٤ ليتدارسوا ما أصاب العمارة المصرية من تخلف بعد أن فقد المعمارى هويته وشخصيته أمام الزحف الحضارى الغربى على كل مقومات الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر. اجتمعوا ليضعوا ميثاقاً للمعماريين يقومون به ما اختلف من الممارسة المهنية أو ما ضعف من الأصول العلمية والتراثية، وبقدر صمود هذه الصفوة وثباتها واستمرارها في الدعوة إلى الارتقاء بالعمل المعماري المصري مهنيًا وعلميًا بقدر ما يمكنها الوصول إلى أهدافها بالرغم من كل المعوقات البيروقراطية، ولكن تواكب الدعوة إلى تأصيل القيم الحضارية في الآداب والفنون مع الدعوة إلى تأصيل القيم الحضارية في العمارة والتخطيط العمراني يؤكد سلامة الحركة الفكرية الجامعة ويزيد من قوة جماعتها الفكرية. من هنا يمكن التبصر بمستقبلية العمارة المصرية شكل (٢-٦٢).



شكل (٢-٦٢)

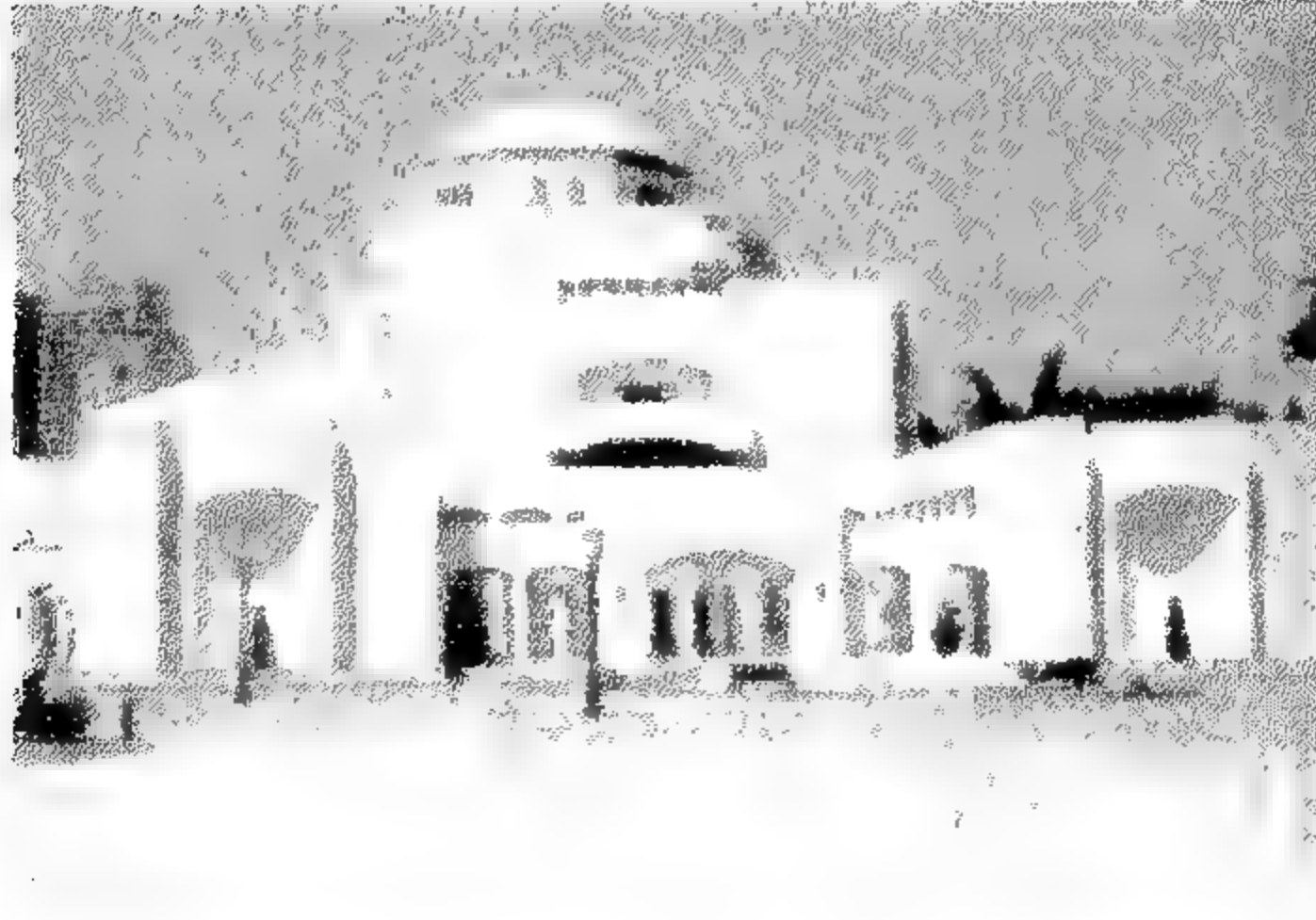
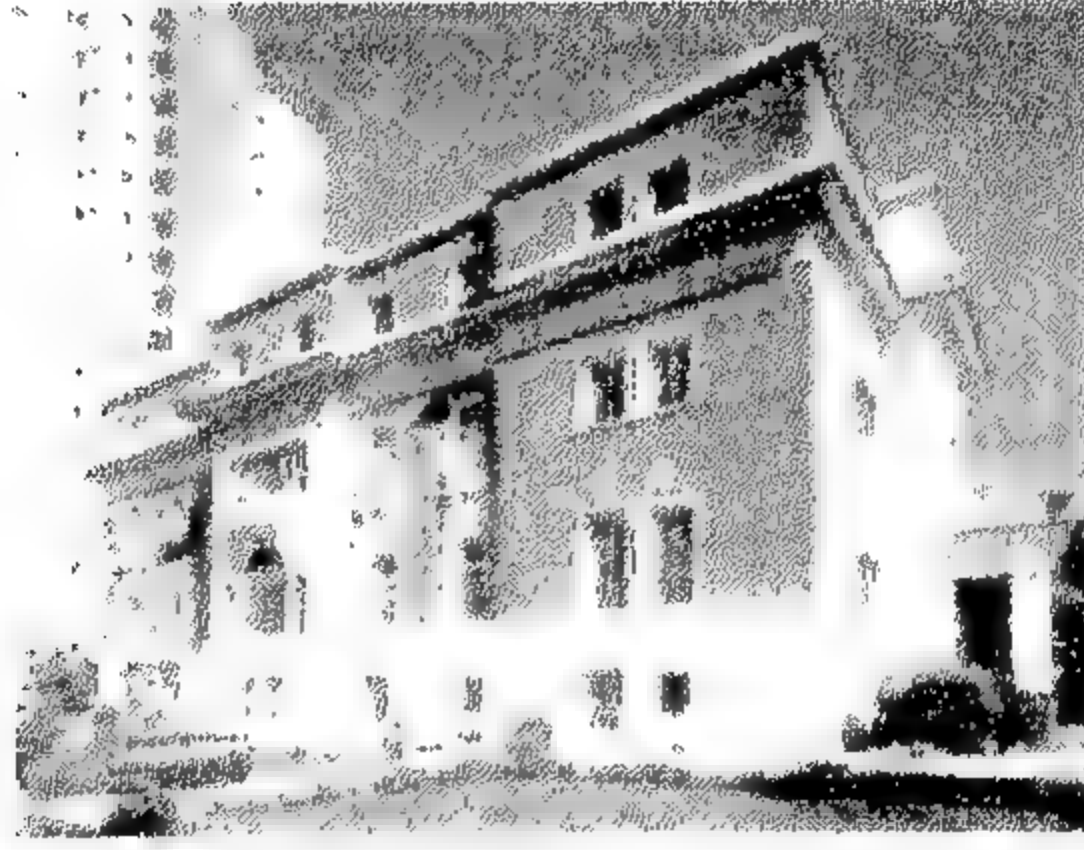
دار الإفتاء المصرية (The glory of Cairo)

الفصل الثاني

سنوات ما بعد الحداثة

١/٦/٢ - مشكلة الطابع المعماري والعمراني

أصبحت مشكلة الطابع المعماري والعمراني، واقتصاده أو تدهوره أو فنائه أو الحاجة إلى دعمه وإحيائه والمحافظة عليه ودعم ملامحه، مكانا رئيسيا في قائمة أهداف ومحددات عمليات التشكيل المعماري والعمراني، والطابع العمراني هو كل مركب شديد التعقيد يعكس بصدق ملامح البيئة والمجتمع، وتقنياتهم الاجتماعية والأساسية، ويعكس بالتالي مشاكل المجتمع وأزمة بنيته واضطراب مؤسساته، وهو تعبير متأخر (تفصله فترة إزاحة عن الأحداث والتفاعلات الاجتماعية) ويأتي في أعقاب الأحداث والتفاعلات والسرؤى الاجتماعية ويسجل بعض ملامحها وتوازنها. (١) شكل (٢-٦٣)، شكل (٢-٦٤).



شكل (٢-٦٣)

مكتبة مبارك ومبنى الأوبرا الجديدة (The glory of Cairo)

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة، مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية، مرجع سابق، ص ٤٧.

الفصل الثاني



شكل (٦٤-٢)
مبنى المحكمة الدستورية (The glory of Cairo)

ملاح وإيجابيات مرحلة ما بعد الحداثة *Post-Modernism* :-
في العمارة والعمران :-

بالرغم من الاختلاف على تعريف ملاحها ومفاهيمها والتي اتضحت منذ منتصف الستينيات هو الاهتمام المتنامي والارتباط الواعي بالمجال التصميمي والتخطيطي *Contexts, settings & locales* بالإضافة إلى الملاح والأبعاد الاجتماعية والثقافية للمجتمعات والمستعملين، الأمر الذي يعني بالتبعية القبول بضوابطهم وقوانينهم الحاكمة بالإضافة إلى الانساق السلوكية والمعيشة المحلية كرواسم للنشكيلات المعمارية والعمرانية، وانعكس هذا الاهتمام في أدبيات ومطارحات العقدين الأخيرين وفي تبلور مفاهيم : المشاركة الجماهيرية.. والطابع العمراني.. والمحافظة.. والصيانة.. والتجديد والارتقاء، وفي الاهتمام المتزايد بإيجابيات عمارة الفقراء والعمران التلقائي والعمارة المحلية، وفي بروز التراث المعماري والعمراني كضرورة اجتماعية وكأحد أساسيات الثقافة القومية والمدخل لتأكيد هوية المجتمعات. كما تؤكد هذا

== الفصل الثاني ==

الاتجاه في تراجع الأهمية النسبية للمعايير الكمية التي تقيس نجاح التصميم والتشكيل والتخطيط بمعايير الكفاءة الاقتصادية والوظيفية المجردة من القيم والرموز وتركيبات السلوك والاحتياجات الإنسانية والروحية وغيرها. (١)

٢/٦/٢ - أسباب تراجع الرسمي وبروز الشعبي

ومن ثم عن أسباب بروز النزعة الشعبية في مجال العمارة في بلاد أوروبا الغربية والولايات المتحدة. أما عن عوامل تراجع الرسمي، وبروز الشعبي في المجتمع المصري في الثلث الأخير من القرن العشرين، ومدى تأثير هذه العوامل في بلورة نزعة شعبية في مجال العمارة فيمكن القول أنه برغم أن التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.. الخ التي شهدتها المجتمع المصري في الثلث الأخير من القرن العشرين كانت قد ساعدت على خلق مناخ فكري وثقافي في مصر ملائم لاستقبال واندماج بعض التيارات الفكرية النقدية الوافدة من الغرب (مثل تيار الحداثة وما بعد الحداثة)، وظهور بعض الأعمال البحثية والعلمية التي تدلل على ظهور أتباع لهذا التيار في مجالات الفن والأدب والاقتصاد والاتصال لهذا التيار مما يدعو إلى الاعتقاد بعدم وجود علاقة قوية بين هذه العوامل وبين ظهور النزعة الشعبية في هذا المجال. (٢)

(١) سيد التوني، عن الثقافة العمارة، مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٢) محمود الكردي، تقارير بحث "التراث والتغير الاجتماعي"، ص ٦٢.

== الفصل الثاني ==

الخلاصة

الفصل الثاني يتكون من:

(أ) مرحلة ما قبل الحملة الفرنسية (الاطار الاحادى - Monism)

وفى هذا الباب تمت دراسة النموذج المصري للعلاقة التبادلية بين الأدب والعمارة بداية من العصر الفرعوني وصولاً الى فترة ما قبل الحملة الفرنسية من خلال رصد الظروف التي شكلت أفرزت النتاج البنائى والأدبي كمحتوى ثقافي يحفظ الهوية المصرية وذلك من خلال الفترات التالية :

١- الفترة الفرعونية: ويتم فى هذا الجزء دراسة المعابد المصرية القديمة كنسق بنائى ارتبط بالمفهوم المصرى العقائدى فى ذلك الفترة (كتاب الموتى وفكرة البعث بعد الموت) .

أ- العمارة الفرعونية والأدب : نقف يغمرنا الدهول والأعجاب أمام ضخامة تلك الآثار التي خلفتها لنا أجدادنا البعيدون في مصر القديمة. ولكن ما تحمله تلك الآثار على جدرانها من نقوش، وما أمكن العثور عليها في باطنها من لفائف البردي والألواح الحجرية والخشبية تعطينا ما هو أهم كثيراً ذلك الإنسان المصري القديم، من هو، كيف كان يعيش، وكيف كان يفكر، كيف كان يرى الحياة. وكيف كان يتأمل ما بعد الحياة، كيف كان يحب ويقاتل ويناضل ويتعامل مع الآخرين.. وما هي منظومة القيم والأفكار التي كان ينطلق منها. إنها باختصار تعيد إلينا مصر القديمة حية، تنبض، تعمل، وتقاتل، وتغني، وتبدع أدباً وفناً وفكراً.

ب- دور المعماري المصري في بناء العمارة المصرية: يتضح دور المعماري المصري واضحاً في بناء الحضارة الفرعونية، فلم يكن المعماري المصري القديم بناءً أو فناً ولكنه كان فيلسوفاً وعالم طبيعة وفلك ورياضيات وأكثر من ذلك كان لديه إماماً بأسرار الكون من حوله حتى ارتقى إلى صفوف الآلهة مثل "امحوتب" و"سموت" ويظهر ذلك في ارتباط المباني الفرعونية بالنظام الكوني مثل حركة الشمس في معبد أبو سنبل واتجاهات القطب المغناطيسي في بناء الأهرامات.. هذا بالإضافة إلى إمامه الواسع بأصول البناء وأساليبه وأكثر من ذلك تنظيم عمليات البناء سواء في وضع التصميمات أو وضع البرامج التنفيذية أو مراقبة عمليات التشييد والبناء، هذا بالإضافة إلى الحس الفني الذي ينبعث من المظاهر الطبيعية التي يعيش فيها المعماري من حيوان ونبات ونخيل، لم تظهر فقط في دقة الصنعة ولكن أيضاً في التشكيلات المعمارية وإبداع التصوير وارتباط المبنى بالبيئة. وهكذا خرجت العمارة الفرعونية

الفصل الثانى

مصرية الفكر والمادة، تعكس متطلبات الملك وقدرة المصمم ونظام الإنشاء وإدارة عمليات التشييد مع دقة الحرفة التي تأصلت في العالم المصري.

أن العقائد الدينية والأديان السماوية بما وضعت من تشاريح وتعاليم وديساتير للبشر، كان بها الدور الأول في بناء المجتمعات البشرية وبناء الحضارة نفسها.

لقد عبرت العمارة وطرزها عن تلك العلاقة بين العقيدة والمجتمع أصدق تعبير فطبتعت صورتها على وجهي العملة يعبر أحد وجهيها عن عمارة الخلود التي تبني لتأوى المجتمع البشري بعباداته وتقاليده ومعيشتة الدائمة التغير والسريعة الفناء لقد سبقت عمارة الخلود التي أطلق عليها "بيوت الإله" وهو الاسم الذي أطلق على المعابد الفرعونية والكنائس والكاتدرائيات المسيحية والمساجد الإسلامية. سبقت عمارة الحياة أو بيوت سكان البشر.

كانت مباني الخلود تبني لتقاوم الزمن بخفايا وأسرار تخطيطها وصلابة مواد بنائها ووسائل انشائها فسجلت صفحات جدرانها تاريخ العمارة التي كتبت بدورها تاريخ الحضارة.

المسكن في جميع الحضارات وطرزها المعمارية تنطبق عليه بدوره سنة الحياة فهو يبني أو يولد وينمو ويكبر ويتطور ويصان ويمرض ويعالج ويموت ليحل محله مسكن آخر يعكس الصورة المتجددة والمتغيرة للأجيال المتعاقبة من مجتمع سكانه الذي عليه أن يأوى مختلف نماذج مطالبهم واحتياجاتهم ومدى ارتباط أفراد العائلة ببعضهم البعض وانتمائهم للمجتمع الكبير، ومدى اندماج المجتمع الكبير نفسه بالتطورات الإقليمية والعالمية المادية والروحية والثقافية.

٢- الفترة الاغريقية والرومانية: وتم في هذا الجزء دراسة مفهوم المدينة الفاضلة كنتاج ادبي للحضارة الاغريقية وكيف اثر على النسق البنائى فى تلك الفترة.

٣- الفترة القبطية: ويتم في هذا الجزء دراسة الكنائس القديمة وكيف ارتبطت فى مراحلها الاولى بالادب المسيحى المقدس وفكرة الخلاص .

== الفصل الثانى ==

٤- الفترة الإسلامية: ويتم فى هذا الجزء دراسة المساجد القديمة واستلهاهم المصمم القديم لبعض المفردات من خلال استيعابه وفهمه للنص القرانى المقدس، كذلك سيتم دراسة بعض البيوت الإسلامية القديمة وكيف حاول المصمم القديم ان ينقل التصور القرانى للجنة فى تصميمه للفناء الداخلى واهتمامه بوجود عنصر مائى كبعد رمزى لوصف القران للجنة. وفترة ما بعد الحملة الفرنسية الى بدايات القرن العشرين (الإطار الثنائى *Dualism*) (مرحلة فقدان الهوية المصرية) وهى ما يمكن ان نطلق عليها ثقافة الشرخ وهى تمثل بداية الانفصال عن الواقع المصرى والارتباط بالثقافة الغربية .

(ب) مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة (الاطار التعددى - *Pluralism*) وهى تمثل من بداية القرن العشرين الى الان وهى البحث عن الذات المصرية.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية
للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية - الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية - الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين
العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء
العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال
منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

== الفصل الثالث ==

٣- المداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

تقديم :

يتناول هذا الباب عرض محاور العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال عرض بعض الاتجاهات النظرية المختلفة.

وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

١/٣- مدخل نظري للعمارة والرواية

١/٣/١- العمارة والذاكرة: دعوة إلى التفكير

١/٣/٢- زمن الرواية

١/٣/٣- قضايا المكان الروائي

١/٣/٤- الرواية والحنين إلى المكان

٢/٣- تأثير الآيات القرآنية على العمارة:

١/٢/٣- التصوير الفني

٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية في الأعمال الأدبية:

١/٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية في فكر ابن خلدون.

٢/٣/٣- قراءة في كتاب: "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"

٣/٣/٣- المويلحي - نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام

٤/٣/٣- العمارة العربية في فكر توفيق الحكيم.

٥/٣/٣- العمارة في كتابات الغيطاني "دلائل العمران في أسفار

البنيان"

٦/٣/٣- العمارة في كتابات نجيب محفوظ.

الفصل الثالث —

مقدمة:

العمارة، كما ذكرنا فيكتور هوغو في رائعته "توتردام دوبارى" (*Notre-Dame de Paris*)، صندوق التاريخ ومرآته وكتاب الإنسانية الأعظم والأسطع تعبيراً والأكثر ديمومة، وقد كانت العمارة فى الماضى، قبل أن تنافسها الطباعة فى القرن الخامس عشر والكمبيوتر والإنترنت اليوم، مستودع مشاعر الإنسانية الجماعية الأول، تحمل فى نماذجها وأشكالها ومواقعها وواجهاتها وفراغاتها وزخارفها إشارات وإشارات إلى حوادث ووقائع تاريخية مضت وإلى عواطف وآلام وآراء وأذواق وأفكار وإرادات وعقد عظمة أو نقص وصراعات ولت ولا يمكننا استكناها بالآنية نفسها من مصادر أخرى.

ومدينة القاهرة، ولا غرابة، كنز معمارى وتاريخى شديد الروعة تمتد آثاره على مدى الألف عام من حياة هذه الحاضرة الإسلامية العظمى، وتؤمى شمالاً وجنوباً عبر النيل إلى آثار أقدم وأعرق، آثار الجيزة وسقارة دهبشور ومنف وأن (هليوبوليس). وأنا واحد من الكثيرين المفتونين بعمارات القاهرة تأملاً ودرسا، بل ويخيل إلى أحياناً أن التواريخ المثبوتة فى تضاعيفها لا تنضب وأن العواطف والأفكار والأحاسيس المحفورة على واجهاتها وفى دهاليزها وخلف بواباتها لا تحصر. وليست وحدى فى انطباعى هذا، فقد خلبت هذه المدينة العريقة بحوارها ومآذنها ومساجدها وقصورها ومدارسها وخانقاهاتها وزواياها وأسبلتها لب الكثيرين من أبنائها والوافدين إليها والمارين بها على مر العصور. وكتب الكثير منهم عنها وحاولوا فك الغاز عماراتها وقراءة تاريخها فى تلك العمارة. بل وتجاوز بعضهم التاريخ وراح ينسج من عمارات القاهرة وفراغاتها ومحيطها العمرانى بأدوات روائية أو شعرية قصصاً جديدة، أضافت للعمارة معانى جديدة، لا مادية وخيالية وغامضة وغنية بسحر الإيمان وقوة الرمز.

فالقاهرة مثلاً، كما نعرف، وكما أثبت محسن مهدى مؤخراً بما لا يدع مجالاً للشك، هى مسرح قصص ألف ليلة وليلة وخلفيتها، فيها ساح خيال ناقل إلى تلك القصص من جعبة التراثات الهندية والفارسية والعربية ومجمعيها عن لسان راوياتها المدهشة شهر زاد ومحرريها فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر بشكلها المكتوب، ومن عماراتها وعمرانها استقلوا تلك الأوصاف العجائبية المدهشة لقصور "ألف ليلة وليلة" وحاراتها ومدنها. ومن عادات سكانها وطرق معيشتهم وآمالهم وهمومهم نحتوا تلك التفاصيل

الفصل الثالث =

الإنسانية الدقيقة والبالغة الصراحة التي مازالت تثير فينا تعاطفاً مع أبطال القصص الخياليين وفهماً لمآزقهم وولعاً بمغامراتهم. وقاهرة "ألف ليلة وليلة" هي في الحقيقة قاهر الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون والناصر محمد، أعظم سلاطين المماليك، الذين حاولوا حاضرتهم إلى "أم البلاد المتناهية في كثرة العمارة، المتباهية في الحسن والنضارة، مجمع الوارد والصادر، ومحط الضعيف والقادر، تموج موج البحر بسكانها، وتكاد تضيق معهم على سعة مكانها" على حد قول ابن بطوطه الذي زارها عام ١٣٢٩، مضافاً إليها بعض التحوير الذي تستلزمه طبيعة القصص السردية أجواؤها الخيالية.

ومازالت القاهرة اليوم بعماراتها وعمرانها وتستقطب الكتاب والروائيين الذين يجعلون في معالمتها (ومخافاتها) إطاراً لأحداث قصصهم ومسرحاً لحركات أبطالهم. بل إن أكبر روائي مصر، نجيب محفوظ، استمد منها أرضية أحداث غالبية رواياته ونكهاتها المميزة التي تؤرخ بطريقة غير مباشرة للتحويلات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي مرت بها المدينة وناسها منذ بدايات القرن العشرين وحتى وقتنا الحاضر.

"مارتن لوثر" وصف عمارة المدن بأنها هي المرأة التي تنعكس عليها صورة المجتمع.. و"فيكتور هيجو" وصف العمارة بأنها سجل لعقائد المجتمع.. و"برنارد شو" وصفها بأنها الحياة التي عاشت في عالم الأمس والتي نعيش اليوم والتي تسعى حية في المستقبل هذه الأقوال من مشاهير الفلاسفة والكتاب تثبت أن المدينة، أي مدينة، هي صورة مجسدة للمجتمع الذي يعيش فيها، وهذا هو التاريخ الصحيح، تاريخ المدن، تاريخ المجتمع، تاريخ الناس.^(١)

إن الرواية هي فن المدينة، والمدينة تمر بتطورات هائلة، وعلى الرواية أن ترصد تلك التطورات، تتابعها وتسجلها، وتحللها في ثوب فني، ثمة العاصمة، والمدينة الساحلية، والمدينة الإقليمية والقرية التي تقع في قلب الريف، والقرية التي تلامس أطراف الصحراء وحدات اجتماعية تختلف كل واحدة عن الأخرى، بصورة وبأخرى.

لقد كانت المدينة لندن مبعث استلهاام البيوت قصيدته الشعرية "الأرض الخراب" وكانت المدينة باريس هي البيوت والشوارع والأزقة والحانات التي تنقل فيها أبطال بلزاك وزولا وفلوبيير وستندال وهوجو وغيرهم، وكانت مدن الأندلس نبض قصائد لوركا، وأحياناً فإن الموضع في المدينة: البناية،

(١) توفيق عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

== الفصل الثالث ==

والقهوة، والجسر، والشارع، والميدان، والكاتدرائية.. هو نبض العديد من الأعمال الأدبية، ما بين قصائد وروايات وقصص قصيرة- أذكرك بجسر نهر درنيا (إيفو اندريتش: جسر على نهر درنيا) وجسر بروكلين (وولت وايتمان: قصيدة على جسر بروكلين) وكاتدرائية نوتردام (فيكتور هوجو: أحذب نوتردام).

والمكان فى غالبية أعمال خوان كارلوس أوبنتى (روائى أرجنتينى ولد فى ١٩٠٩) هو مدينة سانتا ماريا، مدينة ابتدعها خيال الفنان، وجسد خصوصيتها المتميزة من خلال عشرات الشخصيات والأحداث والأساطير والحكايات الشعبية، والموروثات العامة، والقول لبرسى لبوك- فهو "لا يستطيع أن يفكر فى شخصياته بمعزل عن البيوت التى يقطنونها، فتخيل مخلوق بشرى بالأسنة لبلازاك، إنما يعنى تخيل المقاطعة، المدينة، أو ركن المدينة أو البناية التى عند منعطف الشارع، أو بعض الحجرات المفروشة، ثم أخيراً الرجل أو المرأة التى تعيش فيها، بل إن التركيز على المكان "فى الاستراتيجيات النصية الهامة التى تلجأ إليها الكتابات الجديدة فى الآونة الأخيرة"^(١).

١/٣ - مدخل نظرى للعمارة والرواية

١/١/٣ - العمارة والذاكرة: دعوة إلى التفكير^(٢):

العمارة والذاكرة مفهومان قد يبدوان للوهلة الأولى معدومى الصلحة ببعضهما البعض، بل وواقعين على طرفى نقيض فى العالم الحسى والإدراكى. العمارة منتج إنسانى ومادى، موجودة وقائمة بذاتها ومرئية لكل ذى عينين، ذات وظائف حياتية وطبيعية ومعنوية وأبعاد جمالية وفراغية ودلالات اجتماعية وتاريخية واقتصادية وسياسية ورمزية. والذاكرة، تلك الخاصية الإنسانية الواضحة/ الغامضة، مكنونة فى الذهن، تومض بصور ومواقف وكلمات ومشاعر مخزونة يدل على وجودها شعورنا بتأثيرها وتفاعلنا معها، ولكنها عدا عن ذلك كائنة فى مكان ما فى تلافيف دماغنا لم تتمكن أجيال من باحثى العلوم الإدراكية والعصبية فى تحديده بدقة. هذا على الصعيد الفردى، أما على الصعيد الجماعى فالحالة أكثر تعقيداً: فهناك، بالإضافة إلى الذاكرة كخاصية فردية وحميمية تعريفاً، الذاكرة الجمعية التى

(١) محمد جبريل، مصر المكان، دراسات فى القصة والرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ١٩٩٨، ص ١٤.

(٢) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق، ص ٣٣.

الفصل الثالث —

يتشارك بها أعضاء أى مجموعة بشرية والتي تعتبر مكوناً من مكونات هويتهم ودلالة من دلالات خصوصياتهم. ومع ذلك فالعمارة والذاكرة، ببعديها الفردى والجماعى، مترابطان فى تاريخ التجربة الإنسانية ترابطاً تبادلي التأثير: العمارة تؤطر الذاكرة، تجزرها وتعطيها شكلاً، وهى أيضاً تعكس ما اختزنته الذاكرة المبدعة من صور ومفاهيم وتجارب، وما أسقطته عليها الذاكرة الجمعية من مواقف ومشاعر ومعتقدات. والذاكرة تستعمل صور العمارة، الواقعية والخيالية، التاريخية وغير المتكونة فى آن واحد، كمنافذ لتعبيرها عن نفسها. وهى أيضاً تجد تأطيراً وتأصيلاً لوجودها فى العمارة كفعل إدراكى فردى وجماعى وكموجود مادى وحسى. أو هذا ما يفترض أن العمارة كانته عندما كانت تتربع على عرش التعبير والوجدان الإنسانى الجماعى كما مثلتها أوابد الأقدمين التى اعتبرت عجائب قبل أن تزيحها الكتابة عن هذا العرش، خصوصاً بعد اختراع الطباعة فى القرن الخامس عشر مما جعل نشر الفكر والمشاعر عن طريق الكتابة سهلاً ومتوافراً واقتصادياً. هذا هو على الأقل رأى الذى افتتح به الروائى الفرنسى الرومانتيكى الخالد فيكتور هوغو (*Victor Hugo*) مناقشته للعلاقة بين العمارة والكتابة فى الفصل النظرى الذى خصصه للموضوع بعنوان "هذا سيقتل ذاك" (*Ceci tuera cela*) فى منتصف رائعته الروائية القروسطية "نوتردام دو بارى" (*Notre Dame de Paris*). ما قصده هوغو هو أن انتشار الكلمة المكتوبة عن طريق الطباعة سيقتل دور العمارة كحاملة للمعنى وكموئل للذاكرة الجمعية بما أنها تؤدى الوظائف نفسها بطريقة أبسط وأوضح وأسرع وبكلفة أقل.

ومع أن هوغو كان بلا مرأى سابقاً لعصره فى تحليله للعلاقة بين العمارة والذاكرة الجمعية فإن تحليله يبقى ابتدائياً وعماماً فى ملاحظته وحدياً فى استنتاجاته. فالبحث فى مجال العلاقة بين العمارة والذاكرة قد خطا مؤخراً خطوات فعالة ودقيقة منهجياً ونظرياً أضافت الكثير من الوضوح وعمق الرؤية لفهم العلاقة بين العمارة والذاكرة الجمعية. بل إننا اليوم نشهد صعود فرع جديد من الدراسات المعمارية يعنى بشكل مبار بمواضيع الذاكرة الجمعية فى العمارة وبالعمارة كذاكرة جمعية، ويعتمد فى تنظيره على التقدم الهائل الذى حققته دراسات علم التحليل النفسى (*Psychoanalysis*) والعلوم الإدراكية (*Cognitive Sciences*) بالإضافة للفلسفة والاجتماع والأنثروبولوجيا والدراسات النقدية والثقافية المقارنة ودراسات الذاكرة الجمعية نفسها التى أسسها عالم الاجتماع الفرنسى "موريس هالبواشز" (*Maurice*

الفصل الثالث

(Halbwachs) الذى كان واحداً من أنجب تلاميذ عالم الاجتماع الفرنسى الأشهر إميل دركهايم (Emile Durkheim). ويقف على رأس الباحثين الذين أثروا دراسات العمارة والذاكرة بنظرياتهم المعمقة الباحث الفرنسى "بيير نورا" (Pierre Nora) الذى اقترح مترادفين للتعبير عن العلاقة بين الذاكرة والعمارة: مفهوم المكان كـ "محيط للذاكرة" (milieu de memoire) أى كموجود فعلى فراغى ومعاش ومستعمل، ومفهوم المكان كـ "موئل للذاكرة" (lieu de memoire) أى كصورة أو انطباع أو إحساس عما كان أو ما يمكن أن يكون، أو ما يهفو الرأى إلى أن يكون ولكن مع خيال الإطار المعمارى الذى تتحفر فيه الذاكرة. وقد طور نورا مدلولات هذين المفهومين من خلال كتاباته العديدة والمفعمة ميولاً شوفينية فرنسية عن العلاقة بين المبانى العامة والصروح فى فرنسا وما تختزنه من الذاكرة الجمعية وبين فكرة "فرنسا" نفسها كما طرحتها النظريات القومية خصوصاً فى القرن التاسع عشر. ولكن العلاقة بين المفهومين بقيت غامضة ومرتبكة منهجياً حتى بعد وفاة مقترحيهما نورا: هل هما فعلاً مفهومان منفصلان، وإن كانا مترادفين، يحددان حالتين مختلفتين نظرياً ووجودياً، أم أنهما وجهان تعبيريان لمفهوم واحد تتغير طبيعته بتغير طبيعة العمارة فى العلاقة من كونها هى نفسها حاملة للذاكرة أو من كونها قد أصبحت مكوناً من مكونات الذاكرة من دون وجود مادى حقيقى لها، أى عندما تكون العمارة قد أصبحت جزءاً من الذاكرة. وبما أنى أجد الرأى الثانى أدق منهجياً ومنطقياً، فإنى سأستخدم المفهومين "النوراين" فيما يلى كمفهومين متلازمين يعبران عن علاقة متغيرة تبعاً لتغير واحد من عناصرها فى ما أود أن طرحه هنا من دعوة للتفكر فى معنى العلاقة بين المكان (والعمارة كمحدد للمكان) والذاكرة بمداها الفردى والجمعى باعتبارهما عنصرين وجوديين فعالين فى تشكيل هوية كل إنسان على حدة وهوية المجموعات والشعوب والإنسانية جمعاء فى نهاية الأمر^(١).

فالعمارة، بالإضافة لوظائفها المعروفة والمباشرة من حيث كونها غلاف الحياة الإنسانية الخاصة والاجتماعية، هى ذلك الفرع من النشاط الحرفى والفكرى والمادى الذى طورته الإنسانية لحفظ ذاكرتها، الخاصة والجمعية، بطريقة يترك فيها الكثير للخيال الشخصى وللرغبة الشخصية فى صياغة علاقة فردية ومتميزة مع موضوع الذاكرة التى تضم أكثر من فرد

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

الفصل الثالث =

واحد، أى الذاكرة الجمعية. ولعل هذا هو سر استمرار العلاقة الوثيقة بين العمارة والذاكرة بعد خمسة قرون من اختراع الطباعة - وبعد ربع قرن من اختراع الكمبيوتر - على الرغم من نبوءة هوغو البتارة بأن الطباعة ستقتل الخاصية الحاملة للمعنى فى العمارة.

فهذا الفضاء غير المحدد والموجود فى كل عمارة فعلاً وتخيلاً، والمهياً لتمثل أو اكتشاف المعنى من قبل الفرد المتلقى والمستعمل للعمارة، يخلق نوعاً من الحميمية فى العلاقة بين هذا الفرد المتلقى وبين الشئ نفسه الذى هو مصدر الرسالة، أى العمارة نفسها. هذا الهامش من الغموض والعشوائية، وبالتالي من الحرية فى الصياغة هو ما يسمح لكل متلق على حدة بأن يصنع معناه الخاص على الرغم من أنه يشارك الآخرين بمعنى جمعى تحدده أطر انتماء أوسع من الفرد ذاته تمتد من العائلة إلى القرية أو المدينة فالوطن والأمة وبالنهاية إلى الإنسانية جمعاء. ولأشرح ما أقصده من خلال نماذج محددة نعرفها كلنا، نقيم فى مخيلتنا وذاكرتنا ونتمتع بإعجابنا وترمز لمعان محددة وواضحة يعرفها كل منا وإن كنا، كأفراد، نضيف إليها أبعاداً خاصة وشخصية، تجعلها لنا ومنا، بالإضافة إلى كونها إطاراً لذاكرتنا الجمعية التى تربطنا بالأطر الاجتماعية التى اخترنا أن ننتمى إليها أو التى وعينا على أنفسنا منتمين إليها من دون خيار.

نموذجى الأول هو البيت، أى بيت، ومن بعد ذلك البيت الخاص بأى منا. البيت هو مأوى العائلة ومركز حياتها ومجمع نشاطاتها وموئل ذكرى الراحلين عنها ومرتع الصبا لمن شب فيه وانفصل عنه ليؤسس لنفسه وأسرته بيتاً جديداً يختزن ذكريات حياته الخاصة المنفصلة عن العائلة الأولى والمرتبطة بعائلته هو أو هى. والبيوت تتشابه معمارياً، خصوصاً فى المدينة الواحدة وفى الفترة الزمنية الواحدة، فالحاجات الوظيفية والشروط البيئية والاجتماعية متشابهة. ولكن البيوت تختلف أيضاً، ولست أعنى هنا الاختلافات المعمارية والشكلية الظاهرية التى تعكس اختلافات طبقية وعقائدية ودينية وإقليمية، وإنما أقصد الاختلافات التى تجعل من بيت ما بيتى أنا. فهنا ملعب الذاكرة، وهنا تصبح البيوت محيطاً للذاكرة وموئلاً لها فى الوقت نفسه. هنا تنعدم أحياناً الفروق بين ما هو موجود فى البيت ومستوعب لذاكرة أحملها عنه وما هو متخيل، أو بالأحرى متذكر، مما لم يعد موجوداً أو لم يكن قط موجوداً ولكن أكره ما زالت تثير فى، أى الفرد المتلقى، الارتعاشات والإحساسات نفسها، التى أثارها الشئ نفسه عندما كان موجوداً أو عندما تخيلت أنه كان موجوداً. هنا تبرز الخاصية الفضفاضة للعمارة كموئل للذاكرة

الفصل الثالث

الجمعية، أى ذاكرة أفراد الأسرة أجمعين، والذاكرة الشخصية، الأليفة، الحميمة، الخاصة جداً فى أن واحد.

وفى كل مرة تستثار فى مشاعر قوية وخاصة، لا يشاركنى فيها غيرى مع أن مصدرها هو البيت نفسه الذى يراه الكثيرون غيرى، والذى عاش ويعيش فيه أفراد أسرته قبل أن انفصل عنهم لأكون بيتى فى الطرف الآخر من الكوكب، والذى يراه كل منهم وفقاً لذاكرته هو أو هى. هذا هو الهامش المعنوى والمتحرر الذى تمنحنا إياه العمارة والذى تكلمت عنه: إنها تحمل فى الوقت نفسه الذاكرة الجمعية التى تجعل من البيت بيتاً فى الأساس، الشكل والفراغ، التزيين والإشارات المعمارية، اللون والمواد (ولنتذكر أن كل الأطفال فى بيئة محددة يرسمون البيوت بشكل متشابه)، ثم تمنحه خصوصية عائلية يتشارك فيها الفرد من أفراد عائلته أو مجتمعه الصغير، وبالنهاية تخبئ لهذا الفرد زواياه الخاصة وفراغاته الخاصة التى يحملها بذكرياته الخاصة مما يجعل من البيت ككل، بيته هو بالمعنى الكيانى الأنطولوجى للكلمة، بالإضافة إلى كونه بيته بالمعنى الاجتماعى للكلمة، أى حيث يقيم وينتمى لوحدة أوسع منه، العائلة، يعرف بها وفى غالب الأحيان يحمل اسمها.

فإذا انتقلنا من الخاص إلى العام، ومن الحميمى إلى الاجتماعى، ومن الفردى أو العائلى إلى المدينى، فالوطنى أو القومى ثم الأممى، يمكننا أن نميز تدرجات من أنواع العمارة بحسب اختزانها للذاكرة الجمعية وبحسب حملها للمعنى الفردى العام. لا يعنى هذا بالضرورة أن أبهة العمارة هى ما تزيد من قدرتها على حمل المعنى، وإن كان هذا هو الوضع السائد فى أغلب الأحيان. فكل مبنى عظيم باذخ مكلف يقترح فائضاً من المعنى لا تملأه كله وظائفه الفعلية مما يستدعى بالتالى تحميله بوظائف رمزية ومعنوية وعقلية لكى تحتوى على فائض المعنى المبتوث فى فائض الفراغ وفائض التكلفة والجهد والبدخ والمواد المستعملة. هذه هى العناصر التى استعملها كل عظيم وكبير ومتكبر فى التاريخ لكى يحفظ ذكراه أو ذكرى قومه، ثم أتى هوغو لكى يرسم عبرها علاقة العمارة بالذاكرة الجمعية ولكى يستنتج أنها خسرت أمام زحف الكلمة المطبوعة كوسيلة التواصل المعنوى ومرآة للتفاخر القومى^(١).

ولكن النماذج القليلة المغايرة، بسيطة العمارة ومتواضعتها، هى التى تؤكد لنا أن معنى العمارة لا علاقة له مباشرة بأبهتها وحجمها ودقتها ودرجة البذخ فيها. فالعمارة المؤثرة برأى، العمارة المحملة بالمعنى بحق، هى

(١) ناصرى الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

الفصل الثالث =

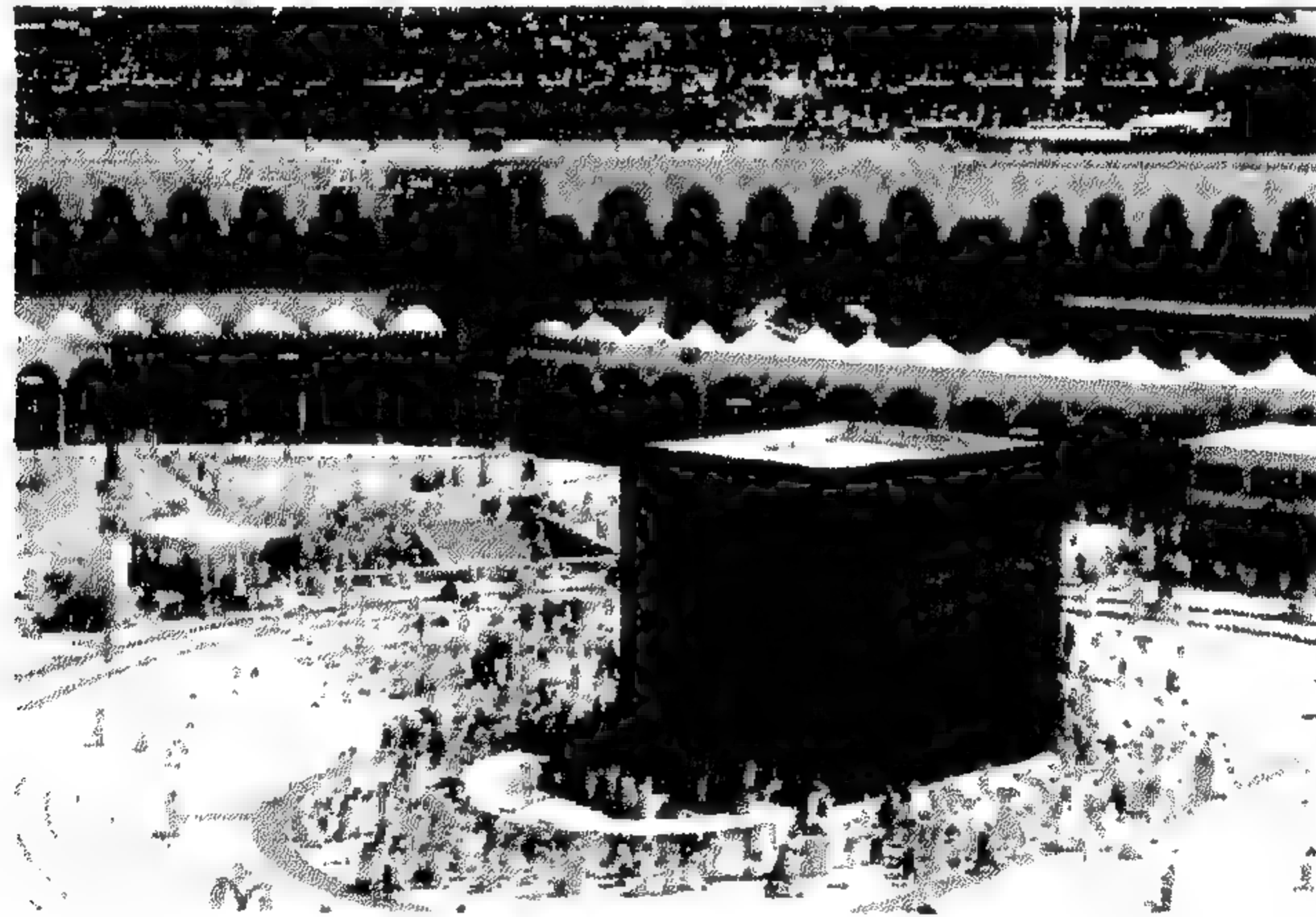
العمارة التى لا تفرض على المتلقى معناها بتشكيلاتها المكتملة والمتألقة والمتكبرة والفائضة، بل تستدعيه إليها وتلفت نظره لكونها إطاراً لمجموعة من المعانى الممكنة والمحتملة وغير المفروضة تشكيمياً أو وظيفياً. العمارة السناجحة رمزياً ومعنوياً هى التى تقترح ولا تفرض، التى تسير ولا تجبر، والتى تومئ إلى معناها من دون أن تمليه إملاء. إنها فى نهاية الأمر العمارة الفاعلة التى تغوص فى أعماق النفس الإنسانية وتستخلص منها أبسط الأشكال الأولية والطبيعية والمتوازنة بصرياً وهندسياً، وتبنى منها مجموعاً مركباً متنقلاً بالفراغات المتروكة خصوصاً من دون وظيفة ولا معنى محدد لكى يتمكن كل متلقى من اقتباسها لنفسه ليمنحها مدلولاته الخاصة ومعانيه الخاصة التى تجعلها فى نهاية الأمر عمارته هو، موئل ذكرياته هو، مع ما هى عليه أصلاً من عمارة ذات وظائف جمعية، ومعان جمعية طبعاً، وذكريات جمعية تؤدى رسالتها من خلال تواصلها مع ذلك الهامش الفردى الخاص الذى بناه كل متلقى لنفسه فيها. ولعل المثلىين الأروع فى تراثنا العربى الإسلامى، والأبسط معمارياً، الذين يتركان مجالاً للخيال الفردى وللرغبة الشخصية بالتواصل معهما، هما البيتان الأوليان، بيت الله الحرام بمكة المكرمة وبيت الرسول بالمدينة المنورة. الأول نموذج قائم بذاته متعال عن التقليد إلا فيما ندر، كما حصل مؤخراً فى نموذج وحيد فى بنغلادش، وإن لم ينجح مقلدوه فى تحقيق التوازن الدقيق بين الشكل الحامل للمعنى وبين المعنى نفسه. والثانى هو النموذج الأولى والأبسط والأمثل لما أصبحت كل مساجد المسلمين فيما بعد: بيوت صلاة واجتماع وتواصل محملة بذكريات المؤسس ولحظات التأسيس فى عمارتها وفى فراغاتها ووظائفها وتفصيلها، على الرغم من اختلافها اللاحق بالضرورة بسبب اختلاف مناطقها الحضارية والبيئية ومؤثراتها الثقافية والتاريخية والتكنولوجية.

مثال ١:

الكعبة المشرفة، شكل (٣-١) ذلك المبنى السحيق القدم الذى كان أول بيت وضع لعبادة الله، تشكيل رائع فى مدلولاته وارتباطاته الإيمانية والحسية والإدراكية، وبالتالي بحمله لمعان بدئية قبل - دينية وذكريات إنسانية أولية وشاملة، قبل أن يصبح موئلاً لذكريات مشتركة بين المسلمين كما لقنهم إياها فى البداية القرآن الكريم والرسول العربى، عن تاريخ الكعبة قبل الإسلام وعن التضحية الإبراهيمية فيها، وكما تجمعت هذه الذكريات على مر العصور وتناقلها المسلمون فى مروياتهم وكتبهم وقصصهم الشعبى. ولكن الكعبة أيضاً، ذلك المكعب البسيط، أمثل فراغ لحمل المعنى المجرد وأكثرها

الفصل الثالث

طواعية لفعل الذاكرة الفردية عليه، على الرغم من ثباته ببساطته التشكيلية والهندسية كرمز أصلى للإسلام. فالكعبة بحقيقة الأمر هي الاختزال الأكمل لمفهوم البيت كما يشعر به غالبية البشر بشكل عفوى: المكعب، أكثر الأشكال الهندسية الكاملة إنسانية وأرضية، على عكس الدائرة، أكثرها سمواً وتصعداً وكمالاً. المكعب فى الذاكرة الإنسانية العامة هو الشكل البنئى للبيت، المأوى والملجأ وملتقى الأحباب ومحط الذكرىات. وهى، أى الكعبة، تحمل بالتالى فى بساطتها وفى تكعيبها شبه الكامل هذه الذكرىات الألفية المغروسة فى عمق ذاكرة الإنسانية الجمعية كلها منذ بدأ الناس بالخروج من الغابة والكهف للعيش سوية فى بيوت مبنية ولينظموا فى أسر ترابطها قرابة الدم والمصاهرة. ومن هنا قوة الكعبة الرمزية فوق - الدينية، فهى بالفتها وبساطتها ووضوحها واحتوائها المحتمل على كل المعنى المتعلقة بنشأة وترعرع واكتمال نمو الفرد كفرد فى أسرة، تستدعى المتلقى وتهدهده فى بحر ذكرىاته الخاصة هو عن بيته، عن مأواه، عن ملجئه، عن موئل ذكرىاته الخاصة والخصوصية، وبالتالى تربط نفسها به كفراغ فردى حميمى، مع أنها أيضاً وفى الوعى العام للمتلقى، الفراغ المشترك بين أفراد الأمة الإسلامية كلها والصلة الأرضية التصعدية بالسماء.



شكل (١-٣)

الكعبة المشرفة

ومن هنا يأتى نجاح الكعبة كرمز للإسلام، فهى فى الآن نفسه بيت العبادة للرب الأوحد الصمد والمتعالى الكلى القدرة والوجود، أى بؤرة الوجود

الفصل الثالث =

الإنسانى من منطلق الفهم الإسلامى لهذا الوجود، وهى أيضاً أمثل وأبلغ ذكرى شكلية للبيت الخاص بكل منا وأكثرها عالمية وشمولية على المستوى الإدراكى. وبالتالي فالكعبة فى الآن نفسه موطن الذاكرة الجمعية بمعناها الأشمل أى ذاكرة الأمة الإسلامية التى تطمح لأن تكون أممية، وبسبب استخدامها للشكل البدئى للبيت، مخبأ الذاكرة الفردية بكل تداعياتها السيكولوجية من إرهابات الطفولة إلى فورانات المراهقة ومعاناة الشباب وتجليات الكهولة. ولعل هذا هو سبب فشل مقلديها فى النقاط مدلولاتها المعنوية وصبها من جديد فى مبنى مشابه: أى أن اجتماع الذكرى الإنسانية المتصعدة عن رب الأوحى والتجربة الأعمق فى التاريخ، مع الذكرى الإنسانية المتفردة عن البيت الخاص المغروسة فى كل منا لا يمكن لهما إطلاقاً أن يتكررا فى أكثر من نموذج واحد حصراً، وبالتالي لا يمكن للكعبة أن تقلد ويحتفظ التقليد بالقوة الإيحائية نفسها للأصل.

مثال ٢:

أما بيت الرسول الكريم فى المدينة المنورة، الذى كان أيضاً مسجده، فهو بحكم انتفاء الصلة الإلهية عنه وبحكم استخدامه الجماعى كملتقى للمسلمين الأوائل وموضع لصلاتهم الجامعة والتقائهم بزعمهم الروحي والمدنى، قد تطور سريعاً بعد وفاة الرسول لى يصبح النموذج الأمثل للمساجد معمارياً ووظيفياً حتى اليوم. أى أن بيت الرسول على عكس بيت الله الحرام نموذج قد صمم أساساً وهىئ للاستتساخ والنقل والتقليد. وهذا عينه هو ما فعله المسلمون عندما انداحوا شرقاً وغرباً فى حركة الفتح الأولى. فكل مساجد المسلمين الأولى فى سورية والعراق ومصر وفارس واليمن والخليج وأفريقية والأندلس تتبع فى عمارتها عن مسجد الرسول شكلاً وموضوعاً. ولم يكن اتباع هذه المساجد الأولى للنموذج المدينى نابعاً حصراً من القيمة المثلية والتذكارية لمسجد الرسول، المؤسس الذى غاب، فى المدينة. بل إن عمارة مسجد الرسول نفسها فى الأساس عمارة مهياة وظيفياً لتلبية حاجات الجماعة المسلمين الأولى الدينية والاجتماعية والساسية تهيئاً شبه تام. وبالتالي فقد كان سبب تقليد عمارة مسجد الرسول فى المناطق المفتوحة على الغالب تذكاريًا ووظيفيًا وعملياً فى الآن نفسه. ولو أنى أظن أن الاعتبار الثلاثة كانت قد اختلطت فى أذهان المسلمين الأوائل بحيث إنها كلها دلت على المنبع وأجبت نكراه فى قلوب ونفوس المسلمين الأوائل الذين ما فتئوا يرنون إلى مسجد الرسول كالمأوى الأصلى للأمة المسلمة والإطار الناظم لتعامل أفرادها مع بعضهم البعض كأعضاء فاعلين فى الأمة. وعلى هذا حملت المساجد المقامة

الفصل الثالث =

تبعاً لمساجد الرسول ملامحة المعمارية وذكرى مؤسسه وأوائل المسلمين. وأصبح بيت الرسول الذى كان أيضاً مسجداً لعموم المسلمين، حاملاً للذاكرة الجمعية بشكله وبتنظيم فراغاته وبعناصره المعمارية كالمنبر والمحراب، والمئذنة فيما بعد، وهى كلها عناصر تطورت عن نماذج بدائية أضيفت لمسجد الرسول فى حياته أو مباشرة بعد وفاته لأسباب مختلفة، ثم انتمت لمحيط الذاكرة الجمعية الإسلامية مما منحها أبعاداً معنوية ورمزية لم توجد فيها أصلاً. وحتى عندما ظهرت نماذج مختلفة معمارياً عن مسجد الرسول^(١).

كالمساجد الفارسية ذات الأواوين أو المساجد العثمانية ذات القباب المركزية أو المساجد الإندونيسية ذات السقوف المائلة (والتي تختفى بسرعة فى محاولة جاهلة لتوحيدها مع النماذج السائدة من دون أى احترام لتطورها الثقافى والتاريخى)، فهى قد حافظت فى استعمالها للفراغ على الفكرة الأولى خلف بناء المسجد الأولى - أى بيت الأمة المفتوح لكل أفرادها - وإن أدخلت عليها تراتبية طبقية فى توزيع المصلين داخلها. وحافظت هذه المساجد أيضاً على ذكرى مسجد الرسول فى توزيع المصلين داخلها. وحافظت هذه المساجد أيضاً على ذكرى مسجد الرسول فى المدينة عن طريق تفخيمها للعناصر المعمارية الثلاثة، المنبر والمحراب والمئذنة، التى كانت قد اكتسبت عبر الزمن مدلولات رمزية نبوية ودينية قوية وفاعلة. أى أن المساجد كلها، بمختلف طرزها وأساليبها المعمارية المتغيرة والمختلفة، اعتمدت ومازالت تعتمد على الوظيفة الأولى للمسجد كحاو للذاكرة الإسلامية الأولى، فى تمييز نفسها عن طريق العناصر المعمارية المساعدة للذاكرة بسبب من المعانى المرتبطة بها، المنبر والمحراب، وعن طريق محافظتها على وظيفتها الفراغية الأساسية كملتقى المؤمنين وموضع تعبيرهم عن عبادتهم للخالق الواحد وانتسابهم للمؤسس والمثل، الرسول الكريم محمد.

صحيح أن البيتين الأولين فى التاريخ الإسلامى، المسجد الحرام والمسجد النبوى، قد تميزا بعمق وجسامة الأحداث المؤسسة التى حصلت فيهما وحولهما مما أثقلهما بالمعانى الإيمانية القوية والذكريات المتجذرة فى الوعي الإسلامى، ولكنهما، قد حققاً أيضاً من خلال عمارتهما الذكية ذلك التوازن الدقيق والصعب بين كونهما محيطاً وموئلاً للذاكرة فى آن واحد، أى بين وجودهما المعمارى والفعلى ووجودهما المعنوى والإيمانى والرمزى. وهما أيضاً قد احتويا، بسبب من بساطة وعمق عمارتهما، على آفاق للمعنى

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

الفصل الثالث =

تسمح لكل فرد يتعامل معهما بأن ينسج علاقته الخاصة بهما من خلال تركيب ذكرياته، عن بيته ومأواه هو بالدرجة الأولى، على فراغتهما وصورهما المهيأة أصلاً لاستقبال هذا النوع من الذكريات. وهما بالتالى قد سمحا لكل فرد بخلق صلته الحميمة بهما من دون أن يفقدا ولو ذرة من قوة إيحائهما المعنوية والعقائدية الجمعية، إن البيتين الأولين للإسلام على بساطتهما معبران معمارياً لأنهما يسمحان بكرم وتواضع وانفتاح لكل إنسان بأن يجعل منهما "ملعباً" ينتقل فيه ببصره وبصيرته بين الذاكرة الجمعية التى تعطيه الإحساس بالانتماء للأمة، وبين الذاكرة الفردية التى تجعل علاقته بالعمارة نفسها علاقة خاصة ودافئة. وهما لذلك مازالا يتحديان نبوءة هوغو أكثر بكثير من غيرهما من المباني الحديثة التى فقدت ارتباطها بالذاكرة بسبب اندفاع مصمميهما إلى ملء كل فراغ فيها بوظيفة ومعنى محددين ومسبقي التعريف مما جعلها عاجزة عن التكيف مع المتلقى الفرد الذى يبحث فيها عن معناه الخاص النابع من فهمه الخاص لها واستعماله لفراغاتها. أما البيتان الأوليان الإسلاميان فهما مازالا يتواصلان معنويًا وإيمانيًا ولكن أيضاً فراغياً وشكليًا مع المسلمين الذين يؤمنونهما أو أولئك الذين يتصورونهما عندما يحلمون بزيارتهم أو عندما يبنون مسجداً جديداً أو يرسمونها على حوائط الحجاج العائدين من زيارة بيت الله الحرام أو مسجد نبيه. وفى كل واحدة من هذه التجارب الحسية، يسمح هذان البيتان للفرد الحاج أو الزائر أو الحالم أو المصمم أو المنفذ أو الرسام بأن يشعر أن تواصله معهما يتجاوز الأطر المؤسسية والجماعية لى يتخذ صبغة فردية وحميمية تقربه منهما. وهذا هو أنبل ما يمكن لأى عمارة إنسانية حقة أن تحققه.

٢/١/٣ - زمن الرواية^(١)

ولذلك كانت الرواية فن الطبقة التى تولدت من التغيير، وفى فضاء المكان الذى كانت ساحة لهذا التغير. بعبارة أخرى، كان الرواية فن المدينة العربية الحديثة التى تدخل عالم التصنيع، والتى تبدأ علاقاتها البشرية وعناصرها المكانية فى التعقد، والتى تغدو ساحة يتولد فيها التغير الذى تتحرك ألياته داخل شبكة متصالبة من أدوات الإنتاج وعلاقاته وقواه. إنها الفن الذى تتقابل فيه الطبقات فى فضاء المكان المدينى تقابل الأحياء، وفى تعيين الزمان الحديث تعين المفارقة، وفى مواجهة التغير الذى ينتجه الزمان

(١) جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٢-٤٥.

الفصل الثالث

والمكان ويعيد إنتاج الزمان والمكان فى الوقت نفسه، وهى بعد ذلك كله. فن المدينة العربية الحديثة الأول، سواء من الرواية التى نعد بها المدينة الحديثة المجال الحيوى للطبقة الوسطى الفاعلة فى المدينة المتشكلة فى علاقاتها، أو من الزاوية التى نعد بها الطبقة الوسطى الطبقة المنتجة لهذا الفن والمستهلكة له. أن ارتباط الرواية العربية الحديثة بالمدينة هو ارتباطها بالفضاء الذى تولدت منه، وتشكلت به، وظلت تحمل بصمات تحولاته وصراعاته فى رحلتها الطويلة حتى من قبل أن يكتب محمد المويلحى عن تحولات أحمد باشا المنيكلى إزاء تحولات مدينته (القاهرة) فى نهاية العقد التاسع عشر ومطلع العقد الأول من هذا القرن، وحتى بعد أن كتب إبراهيم أصلان عن تحولات يوسف النجار إزاء تحولات حيه القديم (إمبابة) فى القاهرة القديمة - الجديدة فى مطلع القرن التاسع من هذا القرن. هذا الارتباط تحمله عناوين الرواية العربية: أسماء للمدن والأزقة والحوارى والدروب والشوارع والبيادين والأحياء، وأسماء المقاهى والبنسيونيات والحانات والمتاجر والمصانع، وأسماء لدور العبادة ومعاهد العلم والسجون والمعتقلات، وأسماء للمصنوعات والأدوات والمعاملات.. إلخ، فتدل الرواية بعناوينها على خصوصية فضاءها من ناحية، وعلى تحول هذا الفضاء وتغيراته من ناحية ثانية. وغير بعيد عن ذلك تحولات (القاهرة) المدينة النهرية الكبيرة ما بين الأجيال التى تقابل بين الأزمنة المتعاقبة لكل من أحياء "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" حيث تقتنص ثلاثية نجيب محفوظ اللحظات الدالة على تغيرات الفضاء المكانى - الزمانى للمدينة، وتحولات سكانها فى المستويات الاجتماعية السياسية والفكرية والشعورية والإبداعية، وما يرتبط بهذه التحولات من انتقال المركز من القاهرة القديمة إلى "القاهرة الجديدة" الماضية فى طريقها بعيداً عن القاهرة المعزية. والرحلة ما بين ثلاثية نجيب محفوظ إلى خماسية عبدالرحمن منيف "مدن الملح" هى الرحلة ما بين تحولات المدينة النهرية الكبيرة التى بدأ تاريخها - فى الرواية - بالتمرد على الاستعمار القديم (الإنجليز) فى ثورة ١٩١٩ إلى ولادة المدينة النفطية الجديدة فى الصحراء إيماء إلى انتقال يلوح فى مركز الثقل من مدينة النهر إلى مدينة النفط، حيث التحولات المتشابكة التى تبدأ من "وادي العيون" وتصل ما بين "حران" و"موران" فى حركة جديدة، هى حركة البشر الذى يتسرب إليهم الإيقاع المتسارع للتغير، فنتحول حياتهم جذرياً فإذا بالجميع "يركضون لا يعرفون إلى أين ولماذا؟" إلى أن ينتهى الجزء الأخير من الخماسية بعبارة. "وبدأت موران تتعصب وتتلفت وتترقب.. من جديد" كما لو كانت موران التى ولدها التغير تترقب تغيراً قادماً بوعود أخرى.

الفصل الثالث

وحتى عندما تتباعد الرواية عن المدينة، وتجعل القرية فضاءها الجغرافى، فإن المدينة تظل متسربة في القرية، تقتحمها كما تقتحم "النداهة" قرى يوسف إدريس، وتجاورها كما يجاور المصنع "دومة ود حامد" في قرى الطيب صالح، فمواسم الهجرة إلى الشمال لا تقتصر على أن تصل المدينة العربية بالمدن الأوروبية أو الأمريكية، في علاقات الرواية العربية، بل تصل القرية بالمدينة العربية ابتداءً في نسيج الرواية التي يرتحل أبطالها من القرية إلى المدينة، أو يحملون المدينة إلى القرية فتتحول القرية بدورها كما تحولت القرى، ابتداءً من قرية عبد الرحمن الشرقاوى في روايته "الأرض" وانتهاءً بقرية فكرى الخولى في روايته "الرحلة"، أن الرواية العربية، في واقع الأمر، لا تتناول القرية إلا بوصفها المعبر إلى المدينة، أو امتداداتها، أو مجلى الأصداء التي ترد بها "أصوات المدينة" أو المفعول الذي يتعدى إليه فاعل المدينة.

هذا التهوس بالتغير في علاقته بالهوية، في النهاية، هو الذى جعل الزمان والمكان عنصرين من أهم عناصر الرواية، لا من حيث هما الفضاء الذى تتحرك فيه الأحداث والشخصيات، ويتعقبه الوصف أو يتابعه السرد فحسب، بل من حيث هما المحمول والحامل، أو "الموضوع" الذى يتحول إلى عنصر بنائى، والذات التى تجلّى نفسها فيها هو مرآة لها، فالزمان والمكان هما "مفعول" الرواية الذى يتعدى إليه "فعلها" ليرصد تحولاته، وهما "الفاعل" الذى يمارس فعله في الرواية في الوقت نفسه. وذلك هو السبب الذى يجعلنا نتوقف - مثلاً - إزاء "زقاق المدق" أو "ميرامار" أو "الكرنك" كما نتوقف عند "مدن الملح" أو "البلدة الأخرى" لنرقب بنية المكان من حيث هي موضوع للقص، ونرقبها وهي تتحول إلى فاعل في بناء القص، فنلاحظ كيفية التى يبنى بها القص بهندسة المكان نفسه، خصوصاً حيث تتضام عناصره في علاقات موازية لعلاقات المكان أو نلاحظ كيفية التى يتعلق بها الفضاء الروائى كالسجن، أو التى يستدير معها كالدولاب أو التى يتذبذب بها كالبنديل، أو التى يتقابل بها كما تقابل الغرف المتقابلة في بناء الرواية التى يغدو بناء للمكان، فإذا هي أو فإذا هو إياها.

ولكن المكان لا يقوم في فراغ أو تجريد خالص، إنه مكان تتحدد تحومه بحركة الزمان، لأنه مكان متغير دوماً، متحول، حركة البشر فيه حركة يسقطها الزمان على المكان ويتعادم بها المكان على الزمان في الوقت نفسه، ومن ثم يغدو لازمة للمكان والعكس صحيح بالقدر نفسه، وبقدر ما تجمع ملحمة البحث عن هوية ما بين قطبي المكان والزمان في الرواية

الفصل الثالث

العربية، فإنها تؤكد زمانها الخاص الذى تسهم به فى حركة الزمان الخارجى، من حيث هى أداة تلفت العين التى تقرأ إلى لحظات الدالة من تحولات المكان، ويستفز الوعى الخاص بالمتلقى كى يسحب إلى التغير الذى تتجسد به وتجسده، فينتقل هذا الوعى من سلب الاستقبال إلى إيجاب الإسهام، ويغو القارئ فاعلاً من تحولات الزمن الذى يعيشه. (١)

٣/١/٣ - قضايا المكان الروائى

المكان فى نظرية الرواية:

فى كتاب "نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر" إشارة إلى أن الاحتفاء الخاص بالمكان كان من نتائج حملة بونابرت على مصر، فيتحدث عن "إقبال مصر على علم الأجيولوجى" "المصريات" والاهتمام بالميثولوجيا المصرية، وكما كان الالتفات إلى التاريخ الفرعونى وليد الحملة الفرنسية، فكذلك كان اكتشاف عبقرية المكان ثمرة تلك الحملة، ولأن المؤلف كرس هذا الكتاب لتاريخ النقد الروائى المصرى، فقد تضمن الأمثلة عما كان عليه تناول المكان فى الدراسات النقدية التى تناولت الروايات المصرية الصادرة فى العقود الأولى من هذا القرن، وآراء بعض الروائيين فى أمكنتهم الروائية أيضاً.

وفى أحد أعداد مجلة "فصول" تفرد سامية أسعد مقالاً خاصاً للقصة القصيرة قضية المكان. والمكان الذى يتناوله المقال واحد فى القصة القصيرة والرواية، بل تحصر الكاتبة ارتباطه بالرواية، فهو يلتصق بالرواية وتنبثق قضاياها المختلفة من دراستها دراسنها ونقدها: "ترتبط قضية المكان، شأنها فى ذلك شأن قضية الزمان ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالأدب الروائى. فالأحداث، حتى لو كانت داخلية حميمة، تحتاج إلى إطار تدور فيه وحيز زمنى يشغله".

من الصعب التحدث عن الرواية وقضاياها دون التوقف بهذا القدر أو ذاك عند نجيب محفوظ وتقنيته الخاصة بالمكان، برغم أن آخر الأمور التى يثيرها البحث النقدى فى أعماله هى قضية المكان، فالثلاثية على سبيل المثال، تجرى معظم أحداثها فى حيز مكائى محدود "منزل السيد عبد الجواد وبعض المنازل الأخرى"

الدكتورة سيزا قاسم تشغل فى كتابها "بناء الرواية" على الثلاثية،

(١) جابر عصفور، زمن الرواية، مرجع سابق، ص ٤٧-٤٨.

== الفصل الثالث ==

وتفرد فصلاً كاملاً يتناول المكان الروائي عموماً، والمكان الروائي عند نجيب محفوظ خصوصاً، منجزه بذلك جانباً من المرجعية الأكاديمية الأكثر اكتمالاً بهذا الاتجاه، مؤكدة الفصل بين عنصرى الزمان والمكان الذين جرت العادة على دمجهما فى منظومة واحدة، أثناء تناولهما فى الفلسفة والنقد الجمالى

"يختلف تجسيد المكان فى الرواية عن تجسيد الزمان، حيث أن المكان يمثل الخلفية التى تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن، فيتمثل فى هذه الأحداث نفسها ويطورها"

ويتحدث جورج طرابيشي عن إنجازات نجيب محفوظ الخاصة بالمكان مستخدماً عبارة "الميثولوجيا المكانية" وهكذا أرسى برسم معماره الروائي ميثولوجيا مكانية خاصة، تتحدد معالمها الإنسانية بـ "الوقف و"التكية" و"القرافة" و"الكتاب" و"الزاوية" و"السبيل" و"الحانة" و"الخان" و"الخلاء"... إلخ. ولكن بالإضافة إلى ميثولوجيا المكان هذه، انفرد نجيب محفوظ - وتلك تجليته الكبرى كروائي - بتشييد ميثولوجيا من الأشخاص والأدوار الروائية".

وقريباً من "الميثولوجيا المكان" يستخدم محمد بدوى عبارة "أسطورة المكان" فى مقال يتناول رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان، ويتضمن المقال مقبوساً لفصل دراح يتناول فيه الرواية التى يمكن أن تسمى "رواية المكان" : "رواية المكان فى مالك الحزين ليس مجرد وجود صرف خال من الدلالة والتأثير، فالرواية كما يقول فيصل دراح "رواية عن المكان، أو رواية عن بشر لا يتحددون إلا فى مكانهم فيصبح المكان هو البداية والنهاية".^(١)

وجود جماليات روائية عليا مستمدة من جماليات المكان كما وضع فى كتاب باشلار "شعرية المكان" أو جماليات المكان. وكما كنجمة أغسطس "صنع الله إبراهيم المكرسة فى قسط كبير منها للتحدث عن جماليات الحجر ودور الإنسان الإبداعى فى صياغته الجمالية بتحويله من صخور صماء وحشيه إلى واحد من أشهر المواطن المجسدة لفكرة الجمال، ومصادر استلهامه واستقائه عبر ثلاث مراحل من التاريخ، الأولى: أيام الفراعنة الذين حولوا الحجر إلى تماثيل^(٢) وعمارات ومعابد، والثانية أيام عصر النهضة الأوروبية، وما فعله مايكل أنجلو بالأحجار الرخامية وتحويلها إلى تماثيل

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي فى الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣١ - ٣٢.

(٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي فى الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص ١٤.

== الفصل الثالث ==

رائعة، والثالثة أيام إنشاء السد العالى، وما فعله الخبراء السوفيات والمصريون بتحويل الحجارة الصغيرة إلى سد جبار يمكن اعتباره من الأمثلة الهامة فى القرن العشرين على اندغام قيمتى النافع والجميل فى كتله جبارة واحدة.

المكان هو الذى يصنع الحبكة ويطور الحدث.

٤/١/٣ - الرواية والحنين إلى المكان

كان القص القديم ممثلاً فى السير الشعبية وحكايات ألف ليلة ويعتبر المكان مجرد خلفية، تنأى أبعاده عن العمق والكثافة ويصوره على نحو شديد البساطة لا يتعدى وصف ما يحويه من أشياء. ولم تتجاوز حكايات الرحالة وصف ما فى المكان من مظاهر أو كائنات عجيبة. فلم يكن الوصف الموسع التفصيلى للمكان، لأى مكان مألوفاً فى القص القديم سواء فى العالم العربى أو الغربى والرواية هى الجنس الأدبى الأول الذى اختفى بالتصوير الممتد الدقيق للمكان لأنها بخلاف الأجناس التقليدية التى كانت تصور العالم من منظور التجربة الجمعية وقيمها، واعتمدت على الخبرة الفردية فى مكان وزمان محددين، واهتمت بالتفريد.

الوصف الروائى للمكان هو المعادل الجمالى لفعل السيطرة السياسية والاجتماعية والقانونية، وهو نوع من الامتلاك.

الرواية المصرية والمكان:

رواية "زينب" المبكرة تركز ابتداء من العنوان على مناظر وأخلاق ريفية الهمها حنين مؤلفها إلى أرض مصر.

"عذراء دنشواى" تقدم أوصافاً تسجيلية للقرية التى دارت فيها الأحداث التاريخية والتى اغتصب الإنجليز أرضها واستباحوا سكانها.

صور "محمود تيمور فى "رجب افندى" أحياء قاهرية من الحسين إلى الحمزاوى إلى السيدة زينب.

وقد صور عيسى عبيد فى "ثريا" - رغم أن شخصياتها ليست مصرية - مناظر من الاسكندرية، لقد أصبح للمكان شخصية روائية متميزة. شكل (٣-٢).

الفصل الثالث



شكل (٢-٣)

تمثال سعد زغول - الإسكندرية (Lehnert and landrocke)

هذه الشخصية المتميزة للمكان تعتمد على تصوير موحد له تسود وجهة نظر مفردة. فأجزاء القرية أو الحى أو المدينة يدركها المتلقى فى انطباع متكامل وكلها تشكل مكاناً متصلاً متجانساً هو مصر.

أما القص التقليدى فى حكايات سندباد وألف ليلة وليلة أو فى السيرة الهلالية فكان يصور المكان بواسطة تجاوز أجزاء لا يضمها قالب متجانس، ويدركها المتلقى باعتبارها محطات منفصلة لا تترايط فى كل موحد.

لقد وضعت الروايات المصرية فى البداية يدها على المكان حولته إلى نظام من المعنى، وفى سعيها إلى مشاكله الحقيقية المصرية، حاولت أن تضع الإنسان بالكامل داخل بيئته الفيزيقية كاشفة عن أهمية البيئة فى الصورة الشاملة للحياة. وكانت الأوصاف الموسعة التفصيلية تقدم المشهد المكانى كما يقال بوصفه قوة فاعلة.

وحتى فى الروايات التاريخية الأولى لنجيب محفوظ نجد أوصافاً تفصيلية للمدن المصرية القديمة وأحيائها الشعبية، وأحيائها ذات القصور الفرعونية وقد سبق تلك الروايات فى الوصف الموسع الدقيق للمكان روايتا توفيق الحكيم "عودة الروح" و"يوميات نائب فى الأرياف"

الفصل الثالث =

السقامات" تغرق في وصف الأماكن العابرة كدكان بقال أو مطعم شعبي كما تغرق في وصف مدخل الحارة وتجمع البيوت على جانبيها. أن الفقرات الوصفية للمكان وأشياءه في روايات محفوظ الواقعية (وفي "الحرام" و"قاع المدينة" عند يوسف إدريس وفي "الأرض" عند عبد الرحمن الشرقاوي و"مالك الحزين" عند إبراهيم أصلان، و"نزول إلى البحر" عند جميل عطية إبراهيم و"صخب البحيرة عند البساطي"، و"شرق النخيل" عند بهاء طاهر على سبيل المثال^(١)).

المشهد الحسي لتجاربنا الإنسانية:

المكان كما تصوره الرواية كجنس أدبي ليس التصور الهندسي ثلاثي أو رباعي الأبعاد، فهذا التصور شديد التجريد لا تدركه الحواس. بل هو المشهد الحسي لتجاربنا الإنسانية، فالمكان في الرواية عالم خلقه الإنسان للإنسان على صورة الطبيعة. ولا بد أن تكون له أبعاده التاريخية والاجتماعية، فالمكان والزمان لا ينفصلان.

المكان: واقع معيش تتفاعل معه الشخصيات، لذلك فإدراكه لا بد أن يتضمن قيماً: فهناك الأماكن المقدسة وأماكن الألفة والحماية (البيت) وأماكن الهوية (الوطن) وأماكن العمل المنتج، وأماكن الانطلاق الحر (الفضاء) أو الانغلاق (السجن) والأماكن الطاردة (المجدبة الخانقة) وأماكن الخبرة والمنفى. وأماكن اللقاء المفتوح (السوق الساحة العمومية). فالمكان الروائي: هو نظام المعاني.

إن ثلاثية نجيب محفوظ: تربط بين أماكن البيت العائلي والعوامة وبين الساحات العامة للمظاهرات، والسرانقات السياسية ومقهى الاجتماعات الثورية، ومسجد لقاء الوطنيين، فالمكان في القاهرة، والمكان الوطني عموماً مفتوح أمام الفاعلية الفردية والجمعية والحلم بواقع جديد يولد.

وقرية "الشرقاوي" في "الأرض" يحتضن المكان فيها علاقات الجماعية والمشاركة.

(١) إبراهيم فتحى، الرواية والحنين إلى المكان، مجلة الهلال، العدد ١١، دار الهلال، نوفمبر ١٩٩٩، ص ٨٨ - ٩٧.

== الفصل الثالث ==

القرية فى المكان الروائى:

وعلاقتها الحتمية بالمدينة وتبدأ بالقرية المتخيلة بوصفها مكان الفطرة الطبيعية التى لم تلوثها الحضارة عند محمد عبد الحليم عبد الله.

القرية فى "ضد المجهول" لأبو المعاطى أبو النجا: ساكنه متبلدة معزولة عن عالم التفكير، كما هى الحال عند "خيرى شلبى" وعمال تراحيله فى "الأوباش".

يقدم "خيرى شلبى" تجسيدا لروح المكان وإيجابية المشاركة فى "فاطمة تعلبه" بطلة "الوتد".

الرواية الرائعة "يحدث فى مصر الآن": "يوسف القعيد": خريطة بالأماكن التى حدثت فيها الرواية، فهناك منزل العامل الزراعى (القتيل) فى القرية تتلوه مواقع عليه القوم، ثم المركز بمحطة السكة الحديد التى يتم فيها استقبال الرئيس نيكسون بنجاح تام، وبعد ذلك القاهرة وهيئة الاستعلامات بشارع سليمان باشا، والاسكندرية ومنزل رئيس مجلس القرية. شكل (٣-٣)

== الفصل الثالث ==



شكل (٣-٣)

الساقية (Lehnert and landrock)

المدينة في المكان الروائي:

يعتبر محفوظ الغيطاني مهندساً معمارياً لتاريخ القاهرة، يعيد بناء تخطيط المدينة وفقاً لتجربته ورؤيته. وكما اعتبر يحيى حقي القرية في "صح النوم" رمزاً لمصر فإن محفوظاً استخدم المدينة للكلام عن المجتمع المصري بأكمله. "القاهرة الجديدة": مكان يجسد صراع المعايير الأخلاقية. "زقاق المدق" مكان يجسد تمزق النسيج الاجتماعي والأخلاقي والثلاثية تجسد أماكنها حركة التاريخ من ثورة ١٩١٩ إلى المد الثوري في الأربعينات^(١).

إن أماكن "قاهرة الزيني بركات" محاكاة ساخرة لتجربة المدينة - الدولة البوليسية في الستينات.

كما أن وقائع "حارة الزعفراني" تشبه زقاق المدق. لقد خرج السكان الموسرون من حارة الغيطاني، ففقدت استقلالها ولم تعد كما كانت الحال عند محفوظ الكون المصغر للمدينة الكبيرة بل وأصبحت هامشاً يسكنه الفقراء لمركز تحتله المدينة، وتتحكم خارجها فيما يدور فيها.

القاهرة تأليف متخيل يواصل الكاتبان إعادة اختراعه، كل حسب

(١) إبراهيم فتحى، الرواية والحنين إلى المكان، مرجع سابق، ص ٩٧.

== الفصل الثالث ==

وجهة نظره والمدينة هنا مكان دينامى له علاقاته المعمارية: الوكالة والسوق والقهوة والسبيل (علامات جمعية عند محفوظ) وأضاف الغيطانى إليها سجن المقشرة، والقلعة ومبنى الأنباء والأجهزة البوليسية، وكلها علامات إيديولوجية من خلالها تكتب المدينة وتقرأ.

الصحراء فى المكان الروائى:

كان هناك إيماءات إلى الصحراء فى "زينب" لهيكل و"إبراهيم الكاتب" للمازنى، ولكن "فساد الأمكنة" لصبرى موسى هى أول رواية تعطى للمكان الصحراوى البطولة المطلقة.

إن علاقة الروايات المصرية بالمكان، تتنوع أشكاله تضرب جذورها فى تطور الشكل الروائى نفسه من حيث تصوير الشخصية الإنسانية ومسار أفعالها.

الفصل الثالث =

٢/٣ - تأثير الآيات القرآنية على العمارة^(١):

فالبحت عن الشكل، وليس المضمون، هو أساس الفكر الغربى، وهو نفس المنهج الذى تأثر به كثير من المعماريين العرب والمسلمين، وذلك لبعدهم عن المنهج الإسلامى المرتبط بالعقيدة والشرعية، أما من يرجع منهم إلى القرآن مثل المهندس الأردنى "رائف نجم" الذى يستشهد بآيات القرآن الكريم، كمبادئ لعمارة المسلمين، فيعتبر أن عدم الإسراف مبدأ أساسى فى الفكر المعماري الإسلامى فقد قال الله تعالى فى سورة الإسراء: "إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين وكان الشيطان لربه كفوراً" (الآية: ٢٧). فالإسراف الذى ظهر فى العمارة الأثرية فى العصور الإسلامية يتنافى مع هذا المبدأ. ويذكر أيضاً قول الله تعالى فى سورة الشعراء "أتبنون بكل ربح آية تعبثون * وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون * (الآيتان: ١٢٨ - ١٢٩). ويذكر كذلك قصة "الناصر" حاكم الأندلس الذى أراد استعمال الذهب فى بناء قبة قصر الزهراء وعندما استمع إلى القاضى "المنذر بن عبد الرحمن" يرتل آيات من سورة الزخرف: "ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سقفاً من فضة ومعارج عليها يظهرون * ولبيوتهم أبواباً وسرراً عليها يتكئون * وزخرفاً وإن كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا والآخرة عند ربك للمتقين * (الآيات: ٣٣ - ٣٥) فأمر "الناصر" أتباعه أن يغيروا بناء القبة من الذهب إلى الطين. ويذكر أيضاً قول الله تعالى فى سورة البقرة: "وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً وما جعلنا القبلة التى كنت عليها إلا لنعلم من يتبع الرسول ممن ينقلب على عقبيه وإن كانت لكبيرة إلا على الذين هدى الله وما كان الله ليضيع إيمانكم إن الله بالناس لرعوف رحيم" (آية: ١٤٣) ومن سورة الفرقان قوله تعالى: "والذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتروا وكان بين ذلك قواماً" (الآية: ٦٧)، ومن سورة النور قوله تعالى: "يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها ذلك خير لكم لعلكم تذكرون" (الآية: ٢٧) وفى ذلك حرص على خصوصية المسكن. ومن سورة الأنعام قوله تعالى: "وهو الذى جعلكم خلائف الأرض ورفع بعضكم فوق بعض درجات ليبلوكم فى ما آتاكم إن ربك سريع العقاب وإنه لغفور رحيم" (الآية: ١٦٥)، وأيضاً من سورة التوبة "أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به فى نار

(١) عبد الباقي إبراهيم، المنظور الإسلامى للنظرية الإسلامية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، ١٩٨٦، ص ٧٤.

الفصل الثالث =

جهنم والله لا يهدى القوم الظالمين" (الآية: ١٠٩) هكذا يبدأ المعمارى المسلم حوارَه مع الفكر الغربى يتلمس طريقه خلال تعاليم الدين فى آيات القرآن الكريم.

١/٢/٣ - التصوير الفنى

التصوير هو الأداة المفضلة فى أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهنى، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنسانى والطبيعة البشرية. ثم يرتقى بالصورة التى يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهنى هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنسانى شخص حى، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل. فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة، وحتى ينقلهم نقلا إلى مسرح الحوادث الأول، الذى وقعت فيه أو ستقع، حيث تتوالى المناظر، وتتجدد الحركات، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب، ويتخيل أنه منظر يعرض، وحادث يقع. فهذه شخوص تروح على المسرح وتغدو، وهذه سمات الانفعال بشتى الوجدانات، المنبعثة من الموقف، المتساوقة مع الحوادث، وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة، فتتم عن الأحاسيس المضمرة. إنها الحياة هنا، وليست حكاية الحياة.

فإذا ما ذكرنا أن الأداة التى تصور المعنى الذهنى والحالة النفسية، وتشخص النموذج الإنسانى أو الحادث المروى، إنما هى ألفاظ جامدة، لا ألوان تصور، ولا شخوص تعبر، أدركنا بعض أسرار الإعجاز فى هذا اللون من تعبير القرآن.

والأمثلة على هذا الذى نقول هى القرآن كله، حيثما تعرضى لغرض من الأغراض التى ذكرناها، حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد، أو حالة نفسية، أو صفة معنوية، أو نموذج إنسانى، أو حادثة واقعة، أو قصة ماضية، أو مشهد من مشاهد القيامة، أو حالة من حالات النعيم والعذاب، أو حيثما أراد أن يضرب مثلا فى جدل أو محاجة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقا، واعتمد فيه على الواقع المحسوس، والتخيل المنظور.

وهذا هو الذى عنيناه حينما قلنا: "إن التصوير هو الأداة المفضلة فى أسلوب القرآن". فليس هو حيلة أسلوب القرآن. فليس هو حيلة أسلوب، ولا

الفصل الثالث

فلتة تقع حيثما اتفق. إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة، يفتن في استخدامهما بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير.

ويجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن. فهو تصويرى باللون، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل.

وكثيرا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملأها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان.

وهو تصوير حى منتزع من عالم الأحياء، لا ألوان مجردة وخطوط جامدة. تصويرى تقاس الأبعاد فيه والمسافات، بالمشاعر والوجدانات. فالمعانى ترسم وهى تتفاعل فى نفوس آدمية حية، أو فى مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة.

والآن نأخذ فى ضرب الأمثال:

ونبدأ بالمعانى الذهنية التى تخرج فى صورة حسية^(١):

١- يريد أن يبين أن الذين كفروا لن ينالوا القبول عند الله، ولن يدخلوا الجنة إطلاقا، وأن القبول أو الدخول أمر مستحيل. هذه هى الطريقة الذهنية للتعبير عن هذه المعانى المجردة. ولكن أسلوب التصوير يعرضها فى الصورة الآتية (إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها، لا تفتح لهم أبواب السماء، ولا يدخلون الجنة، حتى يلج الجمل فى سم الخياط). ويدعك ترسم بخيالك صورة لتفتح أبواب السماء، وصورة أخرى لولوج الحبل الغليظ فى سم الخياط، ويختار من أسماء الحبل الغليظ اسم "الجمل" خاصة فى هذا المقام، ويدع للحس أن يتأثر عن طريق الخيال بالصورتين ما شاء له التأثير، ليستقر فى النهاية معنى القبول ومعنى الاستحالة، فى أعماق النفس، وقد وردا إليها من طريق العين والحس - تخيلا - وعبرا إليها من منافذ شتى، فى هيئة وتؤدة، لا من منفذ الذهن وحده، فى سرعة الذهن التجريدية.

(١) سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن، ص ٣٨.

الفصل الثالث

٢- ويريد أن يبين أن الله سيضيع إلى غير عودة فلا يملكون لها رداً، فيقدم هذا المعنى مصوراً في قوله (وقدمنا إلى ما عملوا من عمل، فجعلناه هباء منثوراً) ويدعك نتخيل صورة الهباء المنثور، فتعطي معنى أوضح وأكد، للضياع الحاسم المؤكد.

٣- أو يرسم هذه الصورة المطولة بعض الشيء لهذا المعنى نفسه: (مثل الذين كفروا بربهم، أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف، لا يقدرُونَ على شيء مما كسبوا). فتزيد الصورة حركة وحياة، بحركة الريح في يوم عاصف، تذر الرماد وتذهب به بدداً، إلى حيث لا يتجمع أبداً.

٤- ويريد أن يبين للناس أن الصدقة التي تبذل رياءً، والتي يتبعها المن والأذى، لا تثمر شيئاً ولا تبقى. فينقل إليهم هذا المعنى المجرد، في صورة حسية متخيلة على النحو التالي: (يا أيها الذين آمنوا لا تبطلوا صدقاتكم باليمن والأذى، كالأذى ينفق ماله رياء الناس، ولا يؤمن بالله واليوم الآخر. فمثله كمثل صفوان عليه تراب، فأصابه وابل فتركه صلداً) ويدعهم يتملون هنيئة الحجر الصلب المستوي، غطته طبقة خفيفة من التراب، فظنت فيه الخصوبة، فإذا وابل من المطر يصيبه، وبدلاً من أن يهيئ للخصب والنماء - كما هي شيمة الأرض حين تجودها السماء - إذا به - كما هو المنظور - يتركه صلداً، وتذهب تلك الطبقة الخفيفة التي كانت تستره، وتخل فيه الخير والخصوبة. ثم يمضي في التصوير لإبراز المعنى المقابل لمعنى الرياء، ومعنى الذهاب بالصدقة التي يتبعها المن والأذى.

القصة في القرآن

القصة في القرآن ليست عملاً فنياً مستقلاً في موضوعه وطريقة عرضه وإدارة حوادثه - كما هو الشأن في القصة الفنية الحرة، التي ترمى إلى أداء غرض فني طليق - إنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية. والقرآن كتاب دعوة دينية قبل كل شيء، والقصة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة وتثبيتها.

شأنها في ذلك شأن الصور التي يرسمها للقيامة وللنعيم والعذاب، وشأن الأدلة التي يسوقها على البعث وعلى قدرة الله، وشأن الشرائع التي يفصلها والأمثال التي يضربها.. إلى آخر ما جاء في القرآن من موضوعات.

الفصل الثالث =

وقد خضعت القصة القرآنية في موضوعها، وفي طريقة عرضها، وإدارة حوادثها، لمقتضى الأغراض الدينية، وظهرت آثار هذا الخضوع في سمات معينة سنعرض لها بعد قليل. ولكن هذا الخضوع الكامل للغرض الديني، ووفاءها بهذا الغرض تمام الوفاء، لم يمنع بروز الخصائص الفنية في عرضها. ولا سيما خصيصة القرآن الكبرى في التعبير. وهي التصوير.

وقد لاحظنا من قبل أن التعبير القرآني يؤلف بين الغرض الديني والغرض الفني، فيما يعرضه من الصور والمشاهد. بل لاحظنا أنه يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية، والفن والدين صنوان في أعماق النفس وقرارة الحس. وإدراك الجمال الفني دليل استعداد لتلقى التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع، وحين تصفوا النفس لتلقى رسالة الجمال.

وقد أوردنا في فصل "التصوير الفني" نموذجين من القصة. عملت فيهما الريشة المعجزة عملها، وهي تعرضهما عرضاً أخذاً عملت فيهما الريشة المعجزة عملها، وهي تعرضهما عرضاً أخذاً وقد وعدنا هناك بتفصيل البحث في القصة.

عملت فيهما الريشة المعجزة عملها، وهي تعرضهما عرضاً أخذاً. وقد وعدنا هناك بتفصيل البحث في القصة. فلنأخذ الآن في هذا التفصيل^(١).

أغراض القصة

سيقت القصة في القرآن لتحقيق أغراض دينية بحثة كما أسلفنا، وقد تناولت من هذه الأغراض عدداً وفيراً من الصعب استقصاؤه، لأنه يكاد يتسرب إلى جميع الأغراض القرآنية، فإثبات الوحي والرسالة، وإثبات وحدانية الله، وتوحد الأديان في أساسها، والإنذار والتبشير، ونظائر القدرة الإلهية، وعاقبة الخيري والشر، والعجلة والتريث، والصبر والجزع، والشكر والبطر، وكثير غيرها من الأغراض الدينية، والمرامي الخلقية، قد تناولته القصة. وكانت أداة له وسبيلاً إليه.

فإذا نحن استعرضنا هنا أغراض القصة القرآنية، فإنما نثبت أهم هذه الأغراض وأوضحها، ونترك استقصاءها وتتبعها.

كان من أغراض القصة إثبات الوحي والرسالة. فمحمد - صلى الله

(١) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص ١٤٤.

الفصل الثالث

عليه وسلم - لم يكن كاتباً ولا قارئاً، ولا عرف عنه أنه يجلس إلى أحبار اليهود والنصارى، ثم جاءت هذه القصص في القرآن - وبعضها جاء في دقة وإسهاب - كقصص إبراهيم ويوسف وموسى وعيسى. فورودها في القرآن اتخذ دليلاً على وحى يوحى.. والقرآن ينص على هذا الغرض نصاً في مقدمات بعض القصص أو في ذيولها.

جاء في أول سورة "يوسف":

(إنا أنزلنا قرآنًا عربيًا لعلكم تعقلون. نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن، وإن كنت من قبله لمن الغافلين).

التصوير في القصة

وأخيراً نخصص هذا العنوان للخصيصة الرابعة، أبرز الخصائص الفنية في القصة، وأشدّها اتصالاً بموضوع هذا الكتاب "التصوير الفني في القرآن" فلقد سبق أن قلنا: إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثاً يقع ومشدها يجرى، لا قصة تروى ولا حادثاً قد مضى.

فالآن نقول: إن هذا التصوير في مشاهد القصة ألوان: لون يبدو في قوة العرض والإحياء. ولون يبدو في تخيل العواطف والانفعالات. ولون يبدو في رسم الشخصيات. وليست هذه الألوان منفصلة، ولكن أحدها يبرز في بعض المواقف ويظهر على اللونين الآخرين، فيسمى باسمه. أما الحق فإن هذه اللمسات الفنية كلها تبدو في مشاهد القصص جميعاً.. وهنا يوضح المثال، ما لا يوضحه المقال.

استعرضنا من قبل قصة أصحاب الجنة. ومشهد إبراهيم وإسماعيل أمام الكعبة. ومشهد نوح وابنه في الطوفان.. وكلها أمثلة لقوة العرض والإحياء، حتى ليظن القارئ أن المشهد حاضر يحس ويرى. على نحو ما بينا. أما الآن فنضيف مثلاً جديداً.

ها نحن أولاء نشهد "أهل الكهف" يتشاورون في أمرهم بعدما اهتدوا إلى الله بين قوم مشركين.

(نحن نقص عليك نبأهم بالحق: إنهم فتية آمنوا بربهم، وزدناهم هدى، وربطنا على قلوبهم، إذ قاموا، فقالوا: ربنا رب السماوات والأرض، لن ندعو من دونه إلهاً، لقد قلنا إن شططا. هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه

== الفصل الثالث ==

آلهة، لولا يأتون عليهم بسلطان بين! فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا؟
وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون - إلا الله - فأوؤا إلى الكهف، ينشر لكم ربكم
من رحمته، ويهيئ لكم من أمركم مرفقا)

بهذا ينتهى المشهد، ويسدل الستار، أو تتقطع الحلقة على أحدث
الطرق التى اهتدى إليها المسرح والسينما فى القرن العشرين فإذا رفع الستار
مرة أخرى، وجدناهم قد نفذوا ما استقر عليه رأيهم، فها هم أولاء فى الكهف.
ها هم أولاء نراهم رأى العين. فما يدع التعبيرى هنا شكاً فى أننا نراهم يقينا:
(وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، وإذا غربت
تقرضهم ذات الشمال وهم فى فجوة منه)..

أنقول: إحياء المشهد؟ إن المسرح الحديث بكل ما فيه من طرق
الإضاءة ليكاد يعجز عن تصوير هذه الحركة المتماوجة، حركة الشمس وهى
"تزاور" عن الكهف عند مطلعها فلا تضيئه، (واللفظة ذاتها تصور مدلولها)
وتجاوزهم عند مغيبها فلا تقع عليهم. ولقد تستطيع السينما بجهد أن تصور
هذه الحركة العجيبة التى تصورها الألفاظ فى سهولة غريبة^(١).

ثم لننظرهم "وهم فى فجوة منه" إن الألفاظ لتقوم بالمعجزة مرة
أخرى، فتتقل هيئتهم وحركتهم كأنما تشخص وتتحرك على التوالى:
(وتحسبهم أيقاظا وهم رقود، وتقلبهم ذات اليمين وذات الشمال،
كلبهم باسط ذراعيه بالوصيد. لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا، ولملئت
منهم رعبا)

وهكذا تضطلع الألفاظ بالتصوير وبالحركة فى كل هذه السهولة.

وفجأة تدب فيهم الحياة، فلننظر ولنسمع:

(وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم. قال قائل منهم: كم لبثتم؟ قالوا لبثنا
يوما أو بعض يوم، قالوا" ربكم أعلم بما لبثتم. فابعثوا أحدكم بورقكم هذه
إلى المدينة، فليُنظر أيها أزكى طعاما، فليأتكم برزق منه، وليتلطف، ولا
يشعروا بكم أحدا، إنهم إن يظهروا عليكم يرموكم أو يعيدوكم فى ملتهم،
ولن تفلحوا إذن أبدا).

وهذا هو المشهد الثالث - أو بقية المشهد الثانى - فهم قد استيقظوا،

(١) سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن، مرجع سابق.

== الفصل الثالث ==

فكان أول ما يسألون عنه: كم لبثتم؟ فيكون الجواب لبثنا يوما أو بعض يوم. وإنا لنعلم أنهم لبثوا أطول من ذلك جدا، فقد عرفنا ملخص قصتهم قبل تفصيلها. أما هم فجائعون معجلون عن التحقق، ثم إنهم مؤمنون، فليكن مظهر إيمانهم أن يقولوا: "ربكم أعلم بما لبثتم". وهم متخوفون أن ينفضح أمرهم، فهم يوصون رسولهم أن يتلطف ولا يشعرن بهم أحدا، لئلا يعرض القوم مقرهم فيرجموهم أو يعيدوهم في ملتهم. أما نحن فنعرف أن لا أحد هناك يرجمهم أو يردهم عن دينهم. ولكن لنتبع هذا الرسول في المشهد الثالث:

أين هو هذا المشهد؟ هنا فجوة متروكة للخيال. فنحن لا نجد إلا أن أمرهم كشف وعثر الناس عليهم. وإن كان الناس يؤمنذ مؤمنين لا كافرين: (وكذلك أعتزنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق، وأن الساعة لا ريب فيها)..

وهنا يبرز الغرض الديني من القصة، ولكن النصيب الفني كذلك قد استوفى، فللخيال أن يتصور ماذا حدث عندما ذهب رسولهم وعندما كشف أمره أيضا.

وهذا كذلك فجوة أخرى. فهم قد ماتوا فيما يظهر بلى ماتوا فعلا. والقوم خارج الكهف يتنازعون ويتشاورون في شأنهم، على أي دين كانوا؟ (إذ يتنازعون بينهم أمرهم، فقالوا: ابنوا عليهم بنيانا، ربهم أعلم بهم. قال الذين غلبوا على أمرهم: لنتخذن عليهم مسجدا)...

== الفصل الثالث ==

٣/٣ - البحث عن النظرية المعمارية في الأعمال الأدبية

١/٣/٣ - البحث عن النظرية المعمارية في فكر ابن خلدون

إذا كان المعماريون الذين شيّدوا الصروح المعمارية التاريخية في العديد من البلاد الإسلامية لم يتمكنوا من تسجيل فكرهم المعماري لسبب أو لآخر، فإن "ابن خلدون" هو أقرب العلماء العرب الذين يمكن الاسترشاد بكتاباتهم كشاهد على العصر. بحثاً عن النظرية المعمارية في حقبة من الحقب التاريخية. فقد كتب في العمران كما كتب عن المساجد والبيوت العظيمة في العالم، كما كتب عن الهندسة وتفاصيل صناعة البناء. ومع ذلك لم يكتب عن العمارة في جوانبها التشكيلية أو الجمالية، ولكنه تعرض لها في الإطار العمراني المتكامل بمقوماته السياسية والاجتماعية. من هنا يمكن استشفاف ما يمكن أن يرتبط بالنظرية المعمارية في هذه الحقبة التاريخية التي عاشها "ابن خلدون" بما له من سعة الإطلاع ودقة الملاحظة، وانتقل فيها بين المغرب ومصر وعرف أخبار الدول والمدائن، يقول العلامة "عبد الرحمن بن خلدون" التونسي في مقدمته في الفصل الثامن:

"في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى ما كان قبلها من الدول" والسبب في ذلك ما ذكرنا مثله من قبل في البربر بعينه، إذ العرب أيضاً أعرق في البدو وأبعد عن الصنائع. وأيضاً فكانوا أجانب من الممالك التي استولوا عليها قبل الإسلام. ولما تملكوها لم يفسخ الأمد حتى تستوفي رسوم الحضارة، مع أنهم استغنوا بما وجدوا من مباني غيرهم. وأيضاً فكان الدين أول الأمر مانعاً من المغالاة في البنين والإسراف فيه في غير القصد، كما عهد لهم عمر بن الخطاب حيث استأذنوه في بناء الكوفة بالحجارة، وقد وقع الحريق في القصب الذي كانوا بنوا به من قبل، فقال: افعلوا، ولا يزيدن أحد على ثلاثة أبيات. ولا تطاولوا في البنين، وإلزموا والسنة تلزمكم الدولة. وعهد إلى الوفد وتقدم إلى الناس أن لا يرفعوا بنياناً فوق القدر. قالوا وما القدر؟ قال مالا يقربكم من السرف ولا يخرجكم عن القصد. فلما بعد العهد بالدين التخرج في أئمال هذه المقاصد، وغلبت طبيعة الملك والترف، واستخدام العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمباني، ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف؛ فحينئذ شيّدوا المباني والمصانع، وكان عهد ذلك قريباً بانقراض الدولة، ولم يفسخ الأمد لكثرة البناء واختطاط المدن والأمصار إلا قليلاً؛ وليس كذلك غيرهم من الأمم. فالفرس طالت مدتهم آفاً من السنين، وكذلك القبط والنبط والروم، وكذلك العرب الأولى من عاد وثمود والعمالقة والتبابعة، طالب آمادهم ورخت الصنائع فيهم؛ فكانت مبانيهم وهياكلهم أكثر عدداً وأبقى على الأيام أثراً. واستبصر في هذا تجده كما قلت لك. والله وارث الأرض ومن عليها).

هكذا كان الفكر الإسلامي هو الموجه لعمليات البناء وكان الالتزام

الفصل الثالث

بالقدر الذى وضعه "عمر بن الخطاب" رضى الله عنه هو: "مالا يقرب إلى السرف ولا يخرج عن القصد" هذا هو معنى الوسطية فى النظرية المعمارية كما يحددها الإسلام. "وفى مبادئ الخراب فى الأمصار" قال "ابن خلدون":

"اعلم أن الأمصار إذا اختطت أولاً تكون قليلة المساكن، وقليلة آلاف البناء، من الحجر والجير وغيرهما مما يعالى على الحيطان عند التأنق: كالزليج والرخام والربى والزجاج والفسيفساء والصدف، فيكون بناؤها يومئذ يدويا وآلاتها فاسدة. فإذا عظم عمران المدينة وكثر ساكنها كثرة الآلات بكثرة الأعمال حينئذ، وكثر الصناع إلى أن تبلغ غايتها من ذلك كما سبق بشأنها. فإذا تراجع عمرانها وخف ساكنها قلت الصنائع. لأجل ذلك فقدت الإجابة فى البناء والإحكام والمغالاة عليه بالتميق. ثم تقل الأعمال لعدم الساكن فيقل جلب الآلات من الحجر والرخام وغيرهما، فتفقد ويصير بناؤهم وتشبيدهم لأجل خلاء أكثر المصانع والقصور والمنازل لقلة العمران، وقصوره عما كان أولاً. ثم لا تزال تنقل من قصر إلى قصر ومن دار إلى دار إلى أن يفقد الكثير منها جملة، فيعودون إلى البداوة فى البناء واتخاذ الطوب عوضاً عن الحجارة، والقصور عن التتميق بالكلية، فيعود بناء المدينة مثل بناء القرى والمدن، ويظهر عليها سيما البداوة، ثم تمر فى التناقض إلى غايتها من الخراب إن قدر لها به. سنة الله فى خلقه".

وهكذا تتضح أهمية الموازنة بين البناء فى المراحل المختلفة من التعمير واحتياجات المجتمع فى هذه المراحل. وكذلك الموازنة بين مادة البناء وعمرها الافتراضى. الأمر الذى يرتبط بالنواحي الاقتصادية والاجتماعية لمواجهة عمليات البناء فى المجتمعات الإسلامية.

ويضيف "ابن خلدون" فى صناعة البناء: (هذه الصناعة أول صنائع العمران الحضري وأقدمها، وهى معرفة العمل فى اتخاذ البيوت والمنازل للسكن والمأوى للأبد فى المدن. وذلك أن الإنسان لما جلب عليه من الفكر من عواقب أحواله، لا بد له أن يفكر فيما يدفع عنه الأذى من الحر والبرد، كاتخاذ البيوت المكتنفة وبالسقف والحيطان من سائر جهاتها. والبشر مختلفون فى هذه الجلبة الفكرية التى هى معنى الإنسانية)

وهكذا يظهر من قول "ابن خلدون"، الدعوة إلى أعمال الفكرة فيما ينفع الإنسان. هذه قيمة إسلامية أو هى قيمة إنسانية كما يقول "ابن خلدون".

وإذا كان "ابن خلدون" قد تطرق فى مقدمته إلى العديد من جوانب بناء الحضارة إلى مناهج العلوم والفنون والطب والحساب والحرف والصنائع بأنواعها، إلا أنه لم يتطرق إلى العمارة من المطلق الوصفى أو التحليلي للمبنى المفرد، ولكنه تطرق للعمارة بمفهومها الأشمل.. من جوانبها الاقتصادية والاجتماعية والحرفية والعقائدية، وذلك فى نطاق علم العمران.

الفصل الثالث =

وهذه هي النظرة الاجتماعية لعمارة المسلمين أو للعمران في الإسلام. وبمعنى آخر كانت نظرتهم إلى عمارة المسلمين أو للعمران في الإسلام. وبمعنى آخر كانت نظرتهم إلى العمارة من خلال المضمون الحضارى أو الإسلامى الشامل، فالشكل لم يكن له فى كتاباته شأن إلا بشكل عابر. فالشكل هو وليد المضمون، وما بعد ذلك من إضافات فنية أو شكلية يعتبر مكملاً للقيم التشكيلية النابعة من المضمون. هكذا كان الفكر الإسلامى يبحث فى أمور العمران بمضمون أشمل للعمارة، وهو المضمون الاجتماعى الذى يحرص عليه الإسلام لخير أمة أخرجت للناس، والناس فيها سواسية كأسنان المشط^(١).

٢/٣ - قراءة فى كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"^(٢)

تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر المقرئ (١٣٦٤-١٤٤٢) صوت متفرد ومتميز فى التاريخ القروسطى لمصر وبلاد الشام، بل وفى التاريخ الإسلامى برمته. فهو قد امتلك حساً تاريخياً ونقدياً وحقيقياً، مغايراً كل المغايرة للاجترار التدوينى الذى طبع معظم إنتاج معاصريه. ويظهر ذلك واضحاً فى الكثير من مؤلفاته التاريخية التى طاولت مختلف المواضيع من سير وتراجم وخطط ورسائل مقتضبه فى مباحث شتى، حتى أنه يشكل العصب الناظم لأشهرها، ألا وهو تاريخه لمدينته القاهرة "كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" الذى يمكن اعتباره بحث كتاباً مؤسساً فى التاريخ العمرانى على مستوى العالم وواحدة من أعمق الدراسات التاريخية العمرانية فى التراث العربى المكتوب حتى اليوم وأكثرها موسوعية وموضوعية.

ولا تقتصر أهمية هذا الكتاب الهائل الحجم - جزءان من القطع الكبير، كل منهما أكثر من خمسمائة صفحة - على حفظه للمعلومات المعمارية والأخبارية والتاريخية فى عمران القاهرة التى لولاه لكانا فقدناها بفقداننا لمصادره التى استقى منها، أو على ترتيبه لتلك المعلومات ووصلها وملء الشواغر فيها والزيادة عليها بل تتجاوز هاتين الصفتين لتشمل معالم أساسية فى توجهه ونبرته وشموليته الموضوعية والتحليلية وخلفية كاتبه الاجتماعية والشخصية. فهذا الكتاب، الذى يمثل نقله معرفية ونقدية ونوعية ملحوظة فى كتابة "الخطط"، ذلك النوع المتخصص من الكتابة المدنية والعمرانية والبلدانية، يحوى بين دفتيه صورة شبه كاملة لما كانت عليه مدينة

(١) عبد الباقي إبراهيم، المنظور الإسلامى للنظرية المعمارية، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٢) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

الفصل الثالث

القاهرة فى بداية القرن الخامس عشر، وللدور التى لعبها الساسة والأعيان فى الحياة المدنية والعمرانية والاقتصادية والسياسية والرسمية والاحتفالية فى المدينة المملوكية. وهو كذلك يقدم لنا جرماً سردياً متكاملأ لتاريخ مصر قبل الإسلام كما تصوره المسلمون من خلال مصادرهم الدينية والشبه - تاريخية وتاريخاً مدققاً لتطور الفسطاط وبعدها القاهرة منذ نشأتها عقب الفتح الإسلامى ومروراً بعظمتها الخلافية إبان العهد الفاطمى وتفوقها العسكرى الجهادى فى العهدين الأيوبى والمملوكى المبكر إلى ظهور بواخر الانحطاط والتدهور فيها مع تحول السلطة إلى العنصر الجركسى فى العصر المملوكى مع بداية القرن الخامس عشر، أى عندما كان المقرئى يجمع مواد كتابه ويصنفها. بالإضافة إلى ذلك، يضم هذا الكتاب مباحث متقدمة فى التاريخ الطبيعى وعلم الآثار والتخطيط العمرانى وتاريخ العمارة والتاريخ السياسى والثقافى لمصر كوحدة جغرافية وإدارية وكنائما.

وهذا الكتاب أيضاً يصب فى خانة الدراسات النقدية الإصلاحية ذات النفس الحى والمتألم والفردانى التى قل ما نجد مثلها فى التراث القروسطى برمته، وإن كان يبدو لى متشائماً أكثر من اللازم. ولهذا أسباب. فهذا العالم والمؤرخ الملتزم والحساس كان، كما يخبرنا تلميذه المؤرخ ابن تغرى بردى: "مبعوداً فى الدولة، لا يذنيه السلطان مع حسن محاضرتة وحلو منادمتة". وبما أن السلاطين بعد الظاهر برقوق "أبعدوه من غير إحسان" على حد رأى ابن تغرى بردى أيضاً فقد أخذ هو "فى ضبط مساوئهم"، على أنه كان "ثقة فى نفسه، ديناً، خيراً. وقد قيل لبعض الشعراء إلى متى تمدح وتهجو، فقال، ما دام المحسن يحسن والمسيئ يسيئ". وهذا هو فى الحقيقة لسان حال المقرئى الذى تمكن، بحكم إبعاده عن الدولة، من الجهر فى كتاباته بما لم يقله غيره علانية حفاظاً على المنصب والصلة، ومن تتبع أخطاء ومثالب وفساد الحكام فى زمانه. وحاول من ضمن معطيات علمه وعقيدته تحليل مظاهر الفساد وتبيين نتائجها فى تدهور الاقتصاد المملوكى وزيف العملة وتفسخ المجتمع وفى الخراب الذى حاق بعمران مصر والقاهرة بشكل خاص. وهو قد اتخذ منهجاً جديداً للولوج إلى مبتغاه النقدى، أى المدخل العمرانى، وتطرق إلى نقد الدولة والمجتمع والاقتصاد والسياسة والثقافة وبعض العادات من خلال تتبع آثارها العمرانية المعمارية. أى أنه جعل العمارة بأبعادها ومبانيها العادية والعمران بخططه وآثاره مؤشرات على صحة المجتمع والدولة ودلائل تاريخية يمكن للدارس الفطن أن يقرأ فيهما تاريخ مصر والقاهرة، وبالقيااس غيرها من المدن. وهذا أيضاً سبق منهجى آخر فى الثقافة العربية.

الفصل الثالث

والمقریزی بذلك فاق حتى أستاذة العظيم ولي الدين عبد الرحمن ابن خلدون الذى تتلمذ على يديه لأكثر من عشر سنوات. فابن خلدون وإن كان أطول من المقریزی باعاً فى التفكير والتحليل النظريين - بل وأطول باعاً من العديد من تابعيه حتى يومنا هذا - فهو قد حصر تحليله فى الماضى المغربى ولم يسمح لنفسه بتطبيق نظريته النقدية الجريئة على الحاضر المغربى أو المملوكى اللذين عايشهما كليهما. ولا يمكننا الجزم بسبب واضح لهذا الإحجام عن النقد ما عدا سياسة ابن خلدون ورغبته الواضحة فى الإبقاء على كل قنوات الاتصال مع السلطة مفتوحة، حتى مع تيمورلنك الغازى الرهيب نفسه الذى سايه ابن خلدون لأشهر عديدة فى ضواحي دمشق بل وقبل أن يكتب له تذكرة بتاريخ وجغرافية المغرب مع إدراكه أن هدف تيمورلنك من ذلك هو التهيؤ لغزو المغرب.

وهكذا قضى المقریزی النصف الثانى من حياته (من ١٤٠٨ إلى ١٤٤٢) فى عزلة نسبية بعيداً عن مواقع السلطة ومسيرها من أمراء وسلاطين وكتاب ووزراء. وكتب وصنف مجموعة من كتب الأخبار عن السلالات التى حكمت مصر الإسلامية وعن أهم رجالها وتاريخ خططها. وقد شغله هذا الكتاب الأخير "كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"، أكثر من أى من مؤلفاته الأخرى ومات دون أن يكمله كما أراد واشتهى. ومع ذلك فالمبيضة التى وصلتنا ونشرت فى بولاق عام ١٨٥٣ أقرب ما يكون إلى الاكتمال بحيث إننا يمكننا أن نعتمدها معياراً لفكر المقریزی النقدى وأسلوبه فى قراءة التاريخ العمرانى لمدينته وبلده من خلال نظرية معلمه ابن خلدون الشهيرة فى تتابع أطوار العمران والخراب بسبب حتمية صعود وهبوط الدول فى التاريخ. فهو قد اعتمد على الإطار التحليلى للنظرية الخلدونية فى ترتيب وتنسيق وتقديم الكم الهائل من المعلومات التى جمعها عن تاريخ مصر والقاهرة. وهو قد تمكن من تطويع النظرية الخلدونية لكى يقدم حلقة متتابعة من الارتقاء والانحدار فى نمو القاهرة العمرانى ولكى يناقش من خلالها قدر المدينة فى ظل السلالات المتعاقبة على حكمها فى الحقب الإسلامية ابتداءً بالطولونيين فالإخشيديين فالفاطميين فالأيوبيين فالمماليك البحرية ثم البرجية. وقد استعمل المقریزی وضع المدينة المعمارى والاقتصادى والسكانى والعمرانى كانعكاس لوضعية السلطة فى هذه الحقب المتوالية بشكل يذكر برأى ابن خلدون فى تاريخ السلالات، لكى يصل فى النهاية على ما يبدو لى لإدانة كاملة لتدهور الأوضاع تدهوراً لا أمل بقيام بعده من عهده هو وعلى يد المماليك البرجية.

== الفصل الثالث ==

لا يخفى على قارئ اليوم ملاحظة تعلق المقریزی ببلده، لا من خلال تخصيصه كتاب الخطط للبحث في تاريخها العمراني فحسب، وإنما أيضاً من خلال النبذة التي يعتمدها للكلام عن مصر أو عن القاهرة أو عن أماكن ذكرياته المفضلة في المدينة وخصوصاً حارته، حارة برجوان، خلال الكتاب كله. ويظهر حبه لمصر أوضح ما يظهر في المقدمة التي تتفح بالمشاعر الجياشة تجاهها كونها مسقط رأسه وملعب أترابه ومجمع ناسه ومغنى عشيرته وموطن خاصته وعامته وجوؤه الذي ربي جناحه في وكره. وهو بهذه المشاعر يظهر أكثر ما يظهر وطنياً غيوراً ظهور فكرة الوطنية نفسها وإن كان في سرده المسجع قد اختزل كل ما حولت الوطنية الحديثة بعده بأربعة قرون إنكائه في نفس المواطن من مفاهيم تهدف لتثبيت انتمائه لبلده وقومه وتجيده^(١).

وفي المقدمة أيضاً، يفصح المقریزی عن الهدف الأساسي الذي حداه إلى وضع هذه الكتاب الموسوعي: الخوف على ذكرى الخطط والمصانع والأوابد الهامة في القاهرة والفسطاط من الزوال بسبب التدهور. فهناك الصراعات والفتن الداخلية في بداية العهد الجركسي من الدولة المملوكية التي شهدت انقلاباً في نظام الحكم تطلب وقتاً وجهداً لتثبيته والقبول به من مختلف قطاعات الجيش المملوكي. وهناك الآثار الرهيبة لطاعون "الموت الأسود" الخاطف والهائل الذي ضرب حوض البحر الأبيض المتوسط بين عامي ١٣٤٨-١٣٤٩ وغير معادلات السكان والاقتصاد في كافة دوله وإن لم تستطع الدولة المملوكية - على خلاف الدول الأوروبية - النهوض من كبوتها بعده. وهناك الغزو التيموري الذي المدمر للاقتصاد السوري الرديف لاقتصاد مصر. وفوق ذلك كله، هناك السبب الأول للتدهور - برأى المقریزی - ألا وهو فساد الممالك وابتعادهم عن الطريق الشرعي القويم وتكالبهم على جمع الثروات بكل الطرق بغض النظر عن الخراب الناتج من أساليبهم الشرهة وقصيرة النظر في الإثراء على حساب دوام الاستقرار الزراعي والتجاري ورضا الرعية.

هذه الأفكار تجد طريقها للظهور في الكتاب أكثر من مرة. ويبدو لي أننا يمكننا اعتبارها المبادئ الناظمة للكتاب بحق. فهي التي تدفع المقریزی في سباق محموم مع الزمن لأن يسجل بوله زائد كل تفصيلة عمرانية

(١) تقي الدين المقریزی، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الثاني، بولاق، ١٨٥٤.

الفصل الثالث —

ومعمارية وتاريخية مهمة من وجهة نظره ومن ضمن مفاهيمه عن كل مبنى فى القاهرة وبدرجة أقل فى الفسطاط والمدن المصرية الأخرى خوف اندثاره وبالتالي نسيانها ونسيان العز والبجوحة التى أنتجتها. ومن هنا تأتى جدة الكتاب وتباينه عن غيره من كتب الخطط التى عنيت بتسجيل الملامح العمرانية للقاهرة والفسطاط قبل وبعد المقريزى، فهذا القاهرى غريب الأطوار والمسكون بهوم مدينته يكتب بعاطفة جياشة ومفعمة تنسل وإلى كلماته وجملته وأفكاره فتضفى عليها بعداً أيولوجياً وأنطولوجياً (كينونياً) واضحاً. فهو من خلال كتابه يتمسك بذكرىات قاهرته التى ولت مع التدهور الحاصل فى العصر الجركشى المبكر ويحاول إعادة سكبها وصفاً مفصلاً ومعبراً ومكتملاً لكل دقيقة من دقائق تاريخها. فهو ذلك يحاول أن يخلق فى خططه "موتلاً للذاكرة" (*lieu de mémoire*) كما عرفها المنظر الفرنسى بيير نوراً بعد أن فقدت المدينة - مدينة طفولته ومدينة الذكرىات التى تشربها من أهله عن عظمتها أيام عنفوانها - قدرتها على أن تكون "محيطاً للذاكرة" (*milieu de mémoire*) أى على أن تكون بما هى عليه الأرض الواقعية التى تنداح عليها صورة المدينة كما يتمثلها أناسها ويعيشونها ويتذكرونها، والأهم من ذلك كله، يحبونها.

وهكذا نجد المقريزى يستعمل تيمة الخراب والخوف من النسيان والرغبة بحفظ ذكرى الماضى السعيد كلازمة ناظمة للعديد من فصول كتابه. فالأوقاف انتهكت من قبل الأمراء الشرهين ودمر دورها الاقتصاد والعمرانى بفصل الاستيلاء والاستبدال والبيع التعسفى وهى كلها بدع أدخلها الجراكسة على حد زعم المقريزى. والكثير من خطط القاهرة الجديدة التى انتعشت فى العهد المملوكى المبكر وخصوصاً خلال فترة الناصر محمد اضمحلت وتراجعت. وبعضها، الكمقس ومنشأة المهرانى والدكة والخندق والرصد وبلبيس تحول إلى خرابات. ومستوى المعيشة تدهور واتضعت أحوال الناس فتحول الأغنياء إلى لبس الجوخ بدل الحرير، وإلى إزالة التكفيت الفنى الرائع من أوانيهـم النحاسية لبيع الذهب والفضة صرفان. وزالت الأعياد الزاهية وذهبت بهجتها، فالقوانيس فى ليالى المواسم لم تعد تشعل كما فى الماضى، والزاورق التى تحمل اللاهين لم تعد تصعد وتهبط فى النيل وفى البرك، وأسواق الرفاه اختفت. والحكام ازدابت شراهم لوضع يدهم على كل ما يطالونه من أموال الرعية حلالاً أو حراماً، والقضاة والأعيان صاروا يعينون بالرشوة. هذه الصور التى تبدو لنا اليوم مكررة بعض الشئ أعطت الكتاب إيقاعاً نشأومياً واضحاً بحيث لا يمكن للقارئ إلا وأن يحس به ويتألم لألم

== الفصل الثالث ==

المقریزی وهو يشاهد عياناً استئراء الخراب فی مدینته.

ولكن المقریزی لا یكتفی بنقد السلطة من خلال التركيز على الخراب العمرانی الحاصل بنتیجة فسادها وتجبرها وسوء إدارتها و - أيضاً، وبقدر مهم - ابتعادها عن تعالیم الدین كما حددها حماة من العلماء والفقهاء، بل إنه للنقد نقداً صریحاً من خلال اعتماده نماذج واضحة من بین السلاطین أو الأمراء الكبار الذین تسببوا بشكل مباشر فی الخراب العمرانی أو تدهور السلطة المملوکیة فی فقرة هی من أروع وأدق التحلیلات السیاسیة التاریخیة التی أعرفها والتي استخدم فیها المقریزی ببراعة فائقة نظریه معلمه ابن خلدون بعد أن حورها وكیفها لتلائم من النظام المملوکی الخاص بعصبیته الاصطناعیة وبطبقة الحاكمة المكونة من جیل واحد لا یمرر السلطة إلى ابنائه وإنما یمستورد مجموعة جدیدة من الممالیک لتحفظ عصبیته وتحل محله على قمة هرم الدولة.

فالنظام المملوکی الصارم والدقیق الذی وضع قواعده الآباء المؤسسون مثل الظاهر بیبرس والمنصور قلاوون مكنهم من أن یصبحوا "سادة یدیرون الممالك وقادة یجاهدون فی سبیل الله وأدخل سیاسة یبالغون فی إظهار الجمیل ویرددعون من جار أو تعدی"، كما یرى المقریزی ماضی دولتهم الزاهی من موقعه. هذا النظام الذی سمح لهم بإقامة هرم سلطوی راسخ وعتید اقتفى آثاره خلفاؤهم من بعدهم حتی عهد برقوق تضعضعت أسسه خلال حیاة المقریزی الذی كان شاهد عیان لما یحلله. وهذا النظام الذی أفرز تراتبیة محكمة لا یمكن فیة للفرد المملوك من الصعود إلى رتبة الإمارة فیة إلا بعد مروره بمراحل تدريبیة عسکریة ودرینیة وأدبیة متعددة وصارمة بحیث تكون "اخلاقة قد تهذبت وكثرة آدابه وامتزج تعظیم الإسلام وأهله بقلبه، واشتد ساعده فی رمایة النشاب وحسن لعبه بالرمح ومرن على ركوب الخیل" قد زال وولی على حد رأى المقریزی. ومنذ حكم برقوق "بدلت الأرض غیر الأرض وصارت الممالیک السلطانیة أرذل الناس وأدناهم وأخسهم قدراً وأشحهم نفسها وأجهلهم بأمر الدنیا وأكثرهم إعراضاً عن الدین. ما فیهم إلا من هو أزنی من قرد وأص من فأرة وأفسد من نئب... فلا جرم أن خربت أرض مصر والشام من حیث یصب النیل إلى مجرى الفرات بسوء إیالة الحکام وشدة عبث الولاة وسوء تصرف أولى الأمر".^(١)

هذا هو بیت القصید من نقد المقریزی اللاذع والمباشر: خروج

(١) تقى الدین المقریزی، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مرجع سابق.

الفصل الثالث =

السلطة المملوكية عن قواعد الحكم والعدل والشرعية أدى إلى خراب البلاد. ولا أظن أن أى وصف تقريرى لسوء الحكم كان يمكنه أن يبلغ من التأثير ما يبلغه وصف المقريزى للآثار العمرانية التى سببها هذا السوء. وعلى هذا الأساس تبرز للسطح الخاصة السياسية النقدية لكتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. فالموعظة والعبرة هنا ليست تجريدية أخلاقية محضة، بل هى تقريرية وفاعلة: عمران الخطط لا يتم إلا بصلاح السلطة. ولا يجدر بنا أن ننتظر من المقريزى أن يذهب أبعد مما ذهب إليه، كأن يدعو لتغيير الحكام مثلاً. فلا ترتيبته ولا خلفيته الإسلامية ولا محيطته العلمى تسمح بهذا النوع من التفكير. ولكنه بنظرة المؤرخ المحلل الثاقبة تمكن من استيعاب العلاقة بين ازدهار المدينة وعدالة السلطة، ووضع يده بجرأة يعز نظيرها حتى فى يومنا هذا على الجرح الذى عانيه ينزف وحل مسبباته وبين نتائجه. فهل بلغ يا ترى؟

٣/٣ - المويلحى - نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام

لقد صور المويلحى الحياة المصرية فى أواخر القرن الماضى تصويراً فذاً، اعتمد فيه على الحوار والشخصيات والحبكة القصصية، كما لم يفعل أحد قبله من الكتاب المصريين.

إن حديث "عيسى بن هشام" قصة ميت يبعث إلى الحياة ويسير فى الأرض، ولكنها مع ذلك قصة واقعية، بل إنها القصة المصرية الأولى التى تثير مشكلة من أهم مشاكل حياتنا، فنحن قد استوردنا المدنية الأوروبية، لكننا لا نستطيع أن نقتلع جذور الحضارة الشرقية فى أبنيتنا. ونحن نعيش فى الحاضر، ولكن دم الماضى يجرى فى عروقنا، وبين الحاضر والماضى تناقض واضح. ومن هنا كانت الحيرة وكان القلق.. ومن هنا نشأت المشكلة.^(١)

الواقع التاريخى الذى صورته "المويلحى" ورؤيته الجمالية له مبدأ إدراك الأشياء والظواهر فى عملية ظهورها وتطورها فى علاقتها بالظروف التاريخية المعينة التى تحددها. ويتضمن التناول التاريخى، معالجة للظواهر كنتائج تطور تاريخى محدد، وهى معالجة تبحث فى كيف نشأت هذه الظواهر وكيف تطورت وكيف بلغت حالتها الراهنة والتناول التاريخى كمنهج محدد

(١) أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٣٠.

== الفصل الثالث ==

فى البحث النظرى - ليس تحديداً لأى تغيير ولكن تغيير (حتى الكيفى منه)، وإنما هو تحديد فحسب لتلك التعبيرات التى تعكس تكوين الصفات النوعية للأشياء والروابط بينها، محدداً جوهرياً وصفاتها النوعية والكيفية.. وقد أصبح التناول التاريخى مبدءاً أساسياً للعلم. (١)

ولا يستطيع الدارس أن يجرد "المويلحى" من الحس التاريخى. بل لقد صدر عن رؤية تتسم بالتواصل التاريخى. والمتأمل فى فكرة التاريخ عند "المويلحى" يلمس ذلك بوضوح، وهى رؤية ساعدته على أن يهتدى فى ضوء أو كان العلمية التاريخية (الإنسان، الزمان، المكان) فى نقد الواقع الاجتماعى، إلى قوانين التاريخ وحركته. يقول "المويلحى":

" هذا والطبيعة البشرية واحدة فى كل زمان فلا تكتا وتختلف الحوادث عنها فى الماضى عن الحاضر بالاختلاف الظروف.. (٢)"

ويحاول المويلحى أن يوظف "المكان" فنياً والمكان - المحكمة - يمثل الثابت بينما "المتغير" من يغشى المكان وهم هؤلاء القوم الذى يعيشون "المحكمة الشرعية" تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى.

وعين "المويلحى" عين راضعة تجتهد أن توزع اهتمامها بجوانب المكان فى محاولة لتعميق اللحظات العابرة والمؤلمة التى نحيها أو يحيها أصحاب المصالح الذى يشدون العدالة حيث تطالعنا لوحات أو صور متلاحقة تبدو فى صور فيها:

جماليات المكان: مشهد المحكمة:

الصورة الأولى: من المشهد يطالعنا "المويلحى" بالمحكمة وقد ازدحمت ساحتها بالنعال والحمير، وهى خاصة بكتاب المحكمة فيعلق "قلنا سبحان الملك الوهاب، ومن يرزق بغير حساب"

الصورة الثانية: يغشانا الدوار فى الزحام البشرى، حيث لا نجد وجهاً بشرياً مميزاً، بل أسواج من البشر، اجتمعت على السكان، وتشعبت بهم السبل

(١) Rosenthal, M, and P. rudin, A dictionary of philosophy, publishing progress publishers, Moscow, 1967

وقد ارتضيت الترجمة العربية انظر: الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم (بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر)، ١٩٧٤، ص ١٣١.

(٢) أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص ١٣

الفصل الثالث

وتفرقت. والمويلحي، بلمسات الروائي السريعة، يجمد هذا "الاختناق المكاني" معتمداً على صور سريعة متلاحقة. بحيث أنه دفع القارئ أن يحرك لسانه ويعجل بالقول. و"تركنا بعضهم يموج عن بعض" وتسمع إلى جانب من المشهد.

وحاولنا أن نخطو خطوة إلى الأمام، فلم نستطع من شدة الزحام، وكيف التقدم في عباب موج ملتطم، ونجد سيل مرتطم من نساء صائحات، وصعدنا في السلم الثاني، فإذا هو كالأول يتموج بالناس كبيوت النمل..

الصورة الثالثة: يتراءى أمام أعيننا على بعد من "المحكمة" قهوة يدب فيها الشهود بالعشرات كدبيب الحشرات، فيعرضون أنفسهم على الخصوم للشهادة أو التزكية بأجر معلوم وغلما ن المحامين يروحون بين الجموع ويغدون، فيمكرون بهم ويكبدون، ويتقلبون فيخدعون ويغتالون

جماليات المكان: مشهد المقهى:

يمثل "المقهى" في هذا الجانب من المشهد وظيفة فنية، فهو موضع لقاء "شهود الزور" كما أنه مكاناً - تمثل الوجه الآخر من "المحكمة"، فليس ثمة فاروق إذ يجمع بينهما جمهور فاقد الهدف ضائع، كما أنها قناة اتصال أو نقطة انطلاق، منها يتحرك غلمان المحامين، ويدب فيها الشهود، فالذمم تباع وتشترى في (المقهى) والحق ضائع في (المحكمة) إن (المكان) هنا، يجسد "الهجاء الاجتماعي" اللاذع من المويلحي لنظام القضاء، حيث تختفى (العدالة) بما هي قيمة أقرتها الشرائع السماوية، وجاهدت الإنسانية لإقرارها وسيادتها لكن ثمة مفارقة بين الفكر والواقع. ومن جانب آخر، فإن المكان، على هذه الصورة، يمهّد في خلفية المشهد الروائي، لمن يشغله.

الصورة الرابعة: حيث يصحبنا "عيسى بن هشام" و"دخلنا حجرة صغيرة من حجرات الكتاب،..."

الصورة الخامسة: يكتف "المويلحي" في بؤرة الصورة اهتزاز "العدالة": "أشار علينا غلام المحامي بالقيام، فقد آن نظر قضيتنا، فخرجنا عند باب الحجرة التي تنعقد فيها الجلسة،.. وهنا يعتمد المويلحي على السمع، والصوت، والبصر، والحركة لتجسيد الصورة ويحرك فينا - كقراء للعمل الإداري - مشاعر السخط والثورة على نظام القضاء الفاسد "رأينا الزحام خارجها وداخلها". وهو يحرص على أن يجسد الإحساس بمدى المسافة بين المكان، والأشخاص ثم يصور - في خلال الاعتماد على الصوت - الحاجب وهو

== الفصل الثالث ==

يعلو بصوته تارة، ثم يخفضه أخرى، كما أنه يضيف بلمساته الشعور بمشاكله الصورة الروائية للواقع، عندما يصارحنا بأنه لم يسمع كلام الباشا، وهو يخاطبه، لشدة الضوضاء وعلو الأصوات^(١)

في فصل " المحكمة الأهلية" يدعو عيسى بن هشام إلى ضرورة إحياء قيمة من قيم الحضارة الإسلامية والتراث الإسلامى^(٢).

٤/٣/٣ - العمارة العربية فى فكر توفيق الحكيم

كتب "توفيق الحكيم" فى كتابه "تحت شمس الفكر" الذى صدر عام ١٩٣٨م تحت عنوان "فى الأدب والفن والثقافة" وهو يقارن بين الثقافة:

عند الإغريق والثقافة عند العرب - كتب يقول "عند الإغريق الحركة، أى الحياة، وعند العرب السرعة، أى اللذة.. لم تفتح أمة العالم بأسرع مما فعلت العرب، ومر العرب بحضارات مختلفة، فاخطفوا من أطايبها اختطافاً راکضاً على ظهور الجياد.. كل شئ قد يحصونه إلى عاطفة الاستقرار.. وكيف يعرفون الاستقرار وليس لهم أرض ولا ماض ولا عمران؟.. دولة أنشأتها الظروف ولم تنشئها الأرض.. وحيث لا أرض فلا استقرار، وحيث لا استقرار فلا تأمل.. وحيث لا تأمل فلا "ميثولوجيا" ولا خيالاً واسعاً ولا تفكيراً عميقاً، ولا إحساس بالبناء!.. لهذا السبب - يقول توفيق الحكيم بالنص - لم تعرف العرب البناء، سواء فى العمارة أو فى الأدب أو فى النقد.. الأسلوب العربى فى العمارة من أوهى أساليب العمارة التى عرفها تاريخ الفن، وإذا عاش لليوم فإنما يعيش بالزخرف.. فن الزخرف العربى هو الذى أنقذ العمارة العربية.. إن العمارة العربية - إلا فى مصر - ما هى فى رأى سوى زخرف لا بناء، فلا أعمدة هائلة، ولا جبهة عريضة، ولا وقفة ولا بساطة عظيمة، ولا روعة عميقة، وإنما هى وشى كثير وجمال كجمال الحلى المرصعة يبهز البصر ولا فكر خلفه!.."

وتوفيق الحكيم هنا يقارن بين العمارة الإغريقية والعمارة العربية من خلال الشكل وليس من خلال المضمون. فهو يرى العمارة وكأنها أعمدة هائلة وجبهة عريضة مثل العمارة الإغريقية.. بينما يرى "حسن فتحى" أن العمارة العربية هى عمارة الداخل وليس عمارة الخارج.. هى المضمون أكثر مما هى الشكل.. فهى تمثل التوازن الإيكولوجى بين الإنسان والبيئة. وليست تحفاص منحوتة وأعمدة هائلة وجبهة عريضة كما يراها "توفيق الحكيم" الذى تأثر تأثراً كبيراً بالثقافة الإغريقية مثلما تأثر المعمارى العربى المعاصر نفسه

(١) أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص ٩٣

(٢) أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص ٧٥.

الفصل الثالث

بالتقافة والعمارة الغربية (١).

ويستطرد "توفيق الحكيم" قائلاً: (أما فن الزخرف العربى فهو فى الحق أجمل وأعجب فن للزخرف خلده التاريخ. والزخرف عند العرب وليد ذلك الحلم باللذة والترف. كل شئ عند العرب زخرف.. الأدب نثر وشعر لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل، وإنما هو وشى مرصع جميل يلذ الحس: "فسيفساء" اللفظ والمعنى "وأرابيسك" العبارات الجملة!.. كل مقامة للحريرى، كأنها باب لجامع المؤيد: تقطيع هندسى بديع، وتطعيم بالذهب والفضة، لا يكاد الإنسان يقف عليه حتى يترنح مأخوذاً بالبهرج الخلاب!.. كذلك الغناء العربى "أرابيسك" صوتى، فلا مجموعة أصوات منسقة البناء كما فى "الديترامب" أو "الأوركسترا" الإغريقية أو كما فى "الكورس" الجنائزى المصرى، ولا حتى مجرد صوت ينطلق حراً بسيطاً مستقيماً!.. وإنما هو صوت محمل بألوان المحسنات من تعاريج وانحناءات والتواءات وتقاسيم، كأنها "ستالاكتيتات" (مقرنصات) غرناطية، لا يكاد يسمعه "القاضى الفاضل" حتى يستخفه الطرب ويضع نعله فوق رأسه. كان هذا فى العهد الأول للموسيقى، إذ كانت عند جميع الشعوب بسيطة عارية تخرج من القلب تعبيراً عما فى القلب، أو رمزاً لفكرة من الأفكار!.. ويستطرد "توفيق الحكيم" قائلاً: "والموسيقى كالعمارة من الفنون الرمزية لا الفنون الشكلية، ولكن العرب لا يحبون الرموز، ولا طاقة لهم بالفن الرمزى، ولا يريدون إلا التعبير المباشرة بغير رموز إلا الصلة المباشرة بالحس، فجعلوا من الموسيقى لذة للأذن لا أكثر ولا أقل، كما جعلوا العمارة لذة للعين لا أكثر ولا أقل). وعلى النقيض من الفكر "توفيق الحكيم" يرى "حسن فتحى" أن (البناء المعمارى الإسلامى يمثل انتقالات حركية مستمرة فى الاتجاهات الأفقية والرأسية تخضع للنسبة الذهبية، فهى كالسيمفونية، تهى الراحة الذهنية كما تهى الراحة البصرية). وهو ما وصل إليه المعمارى الدكتور "عبد الرحمن سلطان" فى بحثه عن النسب التى تحكم العمارة العربية، متخذاً فى ذلك بعض الأمثلة من البيوت السكنية فى العصر الفاطمى والمملوكى فى مصر. ومن جهة أخرى يقول "حسن فتحى" أن الموسيقى العربية موسيقى مسطحة، تعتمد على الحس ليس فيها عمق الموسيقى الكلاسيكية الغربية التى تعتمد على العقل.. هكذا تتصارع الاتجاهات الفكرية حول النظرية فى العمارة العربية.. و"توفيق الحكيم" فى خلاصة حديثه يفرق بين الثقافة المصرية والثقافة العربية فيقول: (لا ريب عندى أن مصر والعرب طرفاً نقيض "مصر هى الروح، هى

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، ١٩٨٢.

الفصل الثالث

السكون، هي الاستقرار، هي البناء!.. والعرب هي المادة، هي السرعة، هي الظعن، هي الزخرف..) مقابلة عجيبة كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨م فهل لا يزال متعلقاً بها ما يقرب من نصف قرن من الزمان؟.

٥/٣/٣ - العمارة فى كتابات جمال الغيطانى (دلائل العمران فى أسفار البنيان):

ولكنى لا أظن أن أحداً من الروائيين المحدثين تفاعل مع عمارة القاهرة وبيئتها وتاريخها فى قصصه، بل ربما تماهى معها تماهياً معمارياً وتصعدياً وتصوفياً، كجمال الغيطانى. وهذه العلاقة لا تنحصر فقط بقاهرة اليوم أو القاهرة القرن العشرين وإنما هى علاقة لها امتداد فى الزمان، امتداد يتأرجح بين العصرين المملوكى والعثمانى والعودة إلى عصر التأسيس التخليلى، العصر الفرعونى، حيث كانت القاهرة ما تزال فى علم الغيب وحيث كانت عواصم مصر تنتقل على ضفاف النيل صعوداً وهبوطاً من منف إلى طيبة إلى تل العمارنة فالإسكندرية قبل أن تستقر على الفسطاط فى بداية العهد الإسلامى.

فمنذ كتابة "الزينة بركات" الذى صدر عام ١٩٧١ والذى يعتمد فيه على شخصية حقيقية من القرن الخامس عشر، المحتسب المرعب زين الدين بركات بن موسى الذى تولى الحسبة مراراً فى القاهرة أواخر عهد المماليك، ضمن مجموعة أكبر من الشخصيات الأقل شأنًا، بعضها تاريخى وبعضها متخيل من ممكن تاريخى كالرحالة البندقى فياسكونتى جانتى، التى يستخدمها كشواهد لتمرير نقده لأحوال مصر المملوكية ومنها إلى أوضاعها المعاصرة، يبدو انغماس الغيطانى بأجواء القاهرة المماليك، خصوصاً القاهرة السلطان قانصوه الغورى، وافتتانه بتاريخها واضحاً. ومنذ كتابه المؤسس ذلك استهوته عملية مقارنة التاريخ من خلال كتب المؤرخين المماليك، وبشكل خاص ابن أياس مؤرخ القاهرة نهاية المماليك والفتح العثمانى لمصر فى كتابة "بدائع الزهور فى وقائع الدهور"، واستحضاره فى قصصه إطاراً وحوادث وشخصيات وأسلوب سرد وحتى لغة وحواراً ومعاناة. حتى إنه يعمد لخلط سرده الروائى بمقتبسات من نص ابن أياس ربما كإثبات لاعتبار تلك النصوص التاريخية جزءاً من تراثه الروائى، كما صرح أكثر من مرة، أو كدليل على تحايثه مع التاريخ الذى توطّره تلك النصوص.

وتابع الغيطانى تجربته تلك وعمقها فى كتاباته اللاحقة، فنراه مثلاً يستقص دور تقى الدين المقرئى، مؤرخ القاهرة الأعظم فى العصر

الفصل الثالث =

المملوكى، وعنوان كتابه "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" فى مجموعته الصغيرة "خطط الغيطانى" (١٩٨٠) التى يمكن رؤيتها كاستكمال معنوى لتأريخ عمران القاهرة الذى بدأه المقرئى فى محاولة منه لحفظ ذكرى العصر الذهبى الذى ولى برأيه، وتبعه فى ذلك على مبارك فى خططه التوفيقية الجديدة فى منتصف القرن التاسع عشر. ولكن خطط الغيطانى تؤرخ لقاهرة معاصرة بأسلوب فردانى، غير سردي أساساً، يتمحور حول علاقة الغيطانى نفسه الحميمة والخاصة بأجزاء محددة من القاهرة الشعبية المعاصرة، كالجمالية وسيدنا الحسين، وحول رؤيته السياسية النقدية لتغير ملامح المدينة وطبوغرافيتها بتغير رموز وأشكال السلطة فيها وتطور وسائل قمعها وسيطرتها على رأى العام. ونراه أيضاً خلال مشواره الإبداعى يخرج من قالب الروائى مرات ليمتسّق حسام المؤرخ المحب لمدينته ويكتب عنها كتباً صغيرة هى بين الدراسة والحكايات التاريخية والانطباعات مثل "ملاحم القاهرة فى ألف عام" (١٩٨٣) و"أسبلة القاهرة" (١٩٨٤) وإعادة تحقيقه لمقامات بديع الزمان الهمدانى (١٩٨٨).

ثم خطا تماهى الغيطانى مع عمارة القاهرة خطوة نوعية جديدة فى أقصوصه الرائعة "رسالة فى الكآبة والوجد" عندما تقمص عن طريق بطله - الذى لعله هو نفسه - شخصية معمارى موله بالقاهرة القديمة، مفتون بمدارسها وجوامعها، ومأخوذ بدروبها وسككها. يرمم معالمها ترميم المحب والابن، ويذوب كيانه فيها، بل ويشخصها ويسميها تكراراً "قاهرته"، وأحياناً "قاهرته الحانية" التى تفتح له ذراعيها، تهدده، وتزيل عنه همه بعد عودته خائباً من وسط آسيا إثر مغامرة عاطفية خاطفة وعميقة هزت كيانه مع معمارية روسية اسمها فاليريا. هذا البطل ليس فقط معمارياً محباً لمهنته، أو ضالماً فيها، بل هو إنسان رقيق الإحساس مرهف، شديد الكآبة الوجد، يجد توازنه المعنوى والحسى فقط فى حضرة مباني القاهرة المملوكية الرائعة: قبة قلاوون، مسجد السلطان حسن، وخانقاه برقوق فى الصحراء. حتى عندما كان بعيداً عن مبانيه القاهرية فى زيارته لأوزبكستان يسعى للتواصل مع ساحرته الروسية وكان كل تفكيره مأخوذاً بها، بحضورها، بذكرها، بإيماءاتها، وبنظراتها، لم يغيب عنه مطلقاً أن يسجل نشوته بالعمارة التيمورية فى سمرقند وبخارى، وأن يقارب بين مساجدهما ومعالمهما ومساجد قاهرته ومعالمها^(١).

وفى نهاية سعيه الخائب للتواصل مع فاليريا، عندما أسقط فى يد

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

الفصل الثالث =

صاحبنا المعمار وأيقن قرب الفراق، قرر أن يبيت لصاحبه لوعته في كتابه. وهنا نراه يستشهد ببيت من الشعر "بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع" يذكرنا بمقولة فيكتور هوغو عن ديمومة العمارة، أو المصانع، حين تفنى الذكريات وأصحابها. وكأنما هذه اللحظة المعمارية في قمة اندلاع العاطفة لا تكفى، فنحن نجد صاحبنا يستطرد مباشرة مصرحاً بأنه سينقش هذا القول على واجهة معمار نابع من صميمه بعدما استوت حبيبته في لبه. توكيد على توكيد: المبنى الذى يحلم به صاحبنا لتثبيت اللحظة التي انفلتت منه عندما خاب سعيه في التواصل مع الحبيبة يعبر بالحجر وبالخط في آن واحد عن قدرته على البقاء ومواصلة إضفاء المعنى بعد زوال المسبب الأول، أى المعمار نفسه، ونسيان قصة حبه البائس. هنا يتصعد الغيطانى من تقريرية هوغو عن معنى العمارة إلى مأساوية فلسفية قدرية تنتظمه في سلك واحد مع مجموعة من أعظم شعراء العربية كالبحتري والمتنبي، الذين تجاوزوا المفهوم الضيق للبكاء على الأطلال لولوج حيز تأملى في المغزى الرئيسى للأبواب التي مازلنا ندهش لرؤيتها اليوم: الرسالة أصمد في وجه الدهر من المرسل، خصوصاً تلك التي قدت من حجر. ولكن الغيطانى يجمع بين التفكير والفعل، فهو لا يدعه مبناه يعبر عن تلك الرسالة ضمناً وإنما ينطقه بها عن طريق نقشها على واجهته، وكأنما خاف الروائى اللاعب بالكلمات - الغيطانى - فى آخر لحظة من أن تكون الرسالة بالشكل وبالمعمار غير كافية فأراد أن يدعمها بالرسالة المكتوبة التي تضعها الثقافة العربية عموماً على رأس القائمة التعبيرية قبل العمارة والفن وعلى حسابها أحياناً.

ولكن تلك كانت لحظة تردد وحيدة وواحدة لم تؤثر كثيراً في توجه الغيطانى الواضح والدؤوب الذى ثبت عبره تماهيه مع شخصية المعمار المتعلق بترائه المعماري والثقافي كله. فبعد ذلك المنعطف التكويني والسردي العميق والقوى التأثير، الذى أنتج لنا بالإضافة إلى "رسالة في الصبابة والوجد"، السيرة الذاتية التخيلية الممتعة "كتاب التجليات" (١٩٨٣-١٩٨٧)، نجد الغيطانى يحلق إلى مستوى أعلى عندما يتماهى مع العمارة نفسها وأحياناً مع عناصرها المكونة، محولاً إياها إلى أدوات تعبيرية في فلسفته الوجودية التي طورها بشكل حثيث من خلال تواصله مع الكتابات التصوفية الإشرافية القروسطية، وبخاصة فلسفة ابن عربي وأتباعه، وتجاربه في إعادة صياغتها روائياً وتعبيرياً. وهنا يأتى كتابة "سفر البنيان" (روايات الهلال، أيلول/سبتمبر ١٩٩٧) كخلاصة مركزة لتجارب متابعة غرسها في معظم كتبه التي نشرها

الفصل الثالث =

فى الثمانينيات وبدايات التسعينيات، يستلهم فيها من العمارة الكثيرة ويحملها من المعانى ما يتجاوز المباشر والصريح إلى "بث لرسائل خفية يصعب التصريح بمضامينها لصعوبة العوامل المدبرة للوقت".

سفر البنيان سلسلة حكايات أبطالها أبنية وبنائون ولحظات حاسمة فى تاريخ مصر العمرانى أو تاريخ الغيطانى الذاتى (هل يمكننا هنا أن نلمس تماهياً أوسع مع تاريخ البلد ككل؟)، تتخللها ومضات قصيرة يشرح فيها الغيطانى مصطلحات معمارية بتعبير رمزى ونفس صوفى يرى الشئ وانعكاسه ويفتش عن المعنى ونقيضه. الأبنية أغلبها من مصر تمتد من العصر الفرعونى إلى بداية القرن العشرين، عدا مسجد عقبة بن نافع فى القيروان. والمصطلحات المعمارية: مثل باب، فناء، قبو، درج، وموقد عناصر مجردة ولكنها مستقاة من صميم العمارة الإنسانية التقليدية التى سرح الغيطانى فى محيطها عندما كان طفلاص فى قريته جهينة فى الصعيد واختار الالتصاق بها فى يفاعته وشبابه وكهولته من خلال تمسكه بقضاء جل وقته فى الجمالية فى القاهرة القديمة. وبالتالى فاللحمة بين العناصر السردية فى الكتاب ميثا - فراغية. والهندسة الروائية تتواقع مع التخطيطات والمعانى المعمارية التى تتمحور حولها مقاطع الكتاب. والانسياب الزمانى الذى يؤطره ويمنحه اتجاهاً يتبع تطور العمارة نفسها.

ولكن ليست كل الحكايات على الدرجة من الحميمية نفسها، وليست كلها معمارية أو عمرانية الروح، بل إن تجربته فى المستشفى نفسها تظهر وكأن العمارة أقحمت فيها إقحاماً للمحافظة على التوجه العام للكتاب، خصوصاً عندما يتذكر مئذنة قايتباى عبر رؤية الضبابية لشكل مسجد للسود فى كليفلاند. فما أن نعود مع الغيطانى إلى قاهرته - أو مصره - حتى نلاحظ عودة التواءم التام بين الحميمية والروح المعمارية التاريخية فى حكاياته. فقرة "الهودج" مثلاً، التى استقاها الغيطانى من الواقعة التاريخية الحقيقية التى يوردها المقرئى عن الخليفة الفاطمى الأمر بأحكام الله (حكم ١٠٩٤ - ١١٠١) وتدنفه فى حب بدوية بنى لأجلها قصر الهودج تمثل موضوعاً رائعاً فى التراث العربى يعود إلى قصة معاوية مع زوجته الكلبية وقصة عروة بن حزام العذرى وحبيبته عزة. ويأتى الغيطانى هنا ليجعل قصر الهودج فى المركز من العلاقة المتشعبة الأطراف بين الخليفة والبدوية وابن عمها وشاد العمائر، وليستعمل تلك المركزية القصصية المكتسبة للعمارة لي طرح عبرها صعوبة قهر العاطفة بالبذخ واستحالة كسب الود بالإغداق إن لم يكن له أصلاً بذرة فى القلب. ويتركنا الغيطانى قبل نهاية الواقعة كما

الفصل الثالث =

أوردها المقريزي، فلا يخبرنا بمصير الهودج الذي تهدم بعد مقتل الأمر بقليل وعفت آثاره وكأنه لم يكن على حين ذاع صيت البدوية وابن مياح حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن "كأحاديث ألف ليلة وليلة" كما ذكر المقريزي. ولعل الغيطاني أضرب عن ذكر هذه التفصيلة المهمة عن سابق إصرار حفاظاً منعه على مكانة العمارة التي أسسها كحامل طويل النفس للمعنى، فلن يتركها هنا تخبو أو تفقد تفوقها أمام الأخبار المتناقلة مع أن الواقع التاريخي يؤكد عكس ذلك.

ويصل تموضع سرد الغيطاني حول العمارة ذروته في الحكايات الفرعونية وفي أقصوصتي النزل والبربا، التي يتجاوز فيها مجال العمارة الواحدة ليحتوى على مداها العمراني، مدينة كانت أم قرية أم قطراً بحاله، ومداها الزماني من لحظة بزوغها كفكرة في رأس مصممها إلى اكتمال وجودها كعمارة ذات أساس إلى زوالها المادي ورسوخها في ذاكرة الناس كحلم أو ككابوس. في هذه المقطوعات القصصية، تستدعي العمارة بوجودها أو بذكرها بعد زوالها إلى قلم الكاتب (أو بديله القصصي) مشاعر جياشة وتأملات عميقة في معاني الحياة الإنسانية كلها، وخصوصاً في محدودية الإدراك والعلم الوجود وفي التتالي الأزلي للوجود والفناء. ويطالعنا في هذه المشاعر بعض من عبق أقصوصة رائعة للروائي الإيطالي الراحل "إيتالو كالفينو" (Italo Calvino) عنوانها "المدن اللامرئية" (*Le città invisibili*) استعمل فيها كالفينو وصفاً ميثاً - معمارياً لمدن خيالية كإطار لتمريري نظراته الانطباعية عن التاريخ والذات وعن استحالة فصل المرئي الخارجي عن المحسوس الذاتي الداخلي من خلال حديث ذي شجون بين ماركو بولو، الرحالة البندقي الداهية، وقبلاي خان، خان المغول الأعظم، الذي يجهد في نهاية عهده وقرب أفول يومه للحفاظ على سيطرته على امبراطوريته الشاسعة المنفلته عن طريق استرجاع ذكرى مدنها في خياله.

ولكن العمارة في سفر البنيان تجاوزت المواقع الروائية على تنوعها والشطحات الفلسفية الإشراقية على غناها وتغلغلها في معاناة الغيطاني الكتابية كمحرض لذلك السؤال الأزلي الذي تعاطاه كل من كتب أو غنى أو رسم أو نحس أو بنى أو فكر أو حتى أحس فقط "كيف ننتج ونبتث ونتلقى المعنى؟ هنا ينسج الغيطاني من اهتماماته الكتابية والمعمارية معاً تفسيراً نظرياً وإبداعياً لتوالد المعاني من الأشكال، وينهى كتابه بمناقشة مصطلح "كتابة" وإن كان قطعاً يقصد بها أكثر من خط الحروف على الورق.

الفصل الثالث

فى هذه الخاتمة الشديدة الوعى بمنطقيتها بالرغم من تسترها خلف حجاب الكلام التصوفى المبهم، يتجاوز الغيطانى الثنائية التضادية القهرية التى وجدت العمارة والكتابة نفسيهما فيها بعد حكم فيكتور هوغو بأن سهولة الثانية ستقتل دور الأولى فى حمل المعنى (التى لخصتها عبارته الشهيرة فى "نوتر دام دوبارى" *Ceci tuera cela*)، ويخلق أحادية تتوالد فيها الكتابة من المعنى بالمعنى المجرد والشامل. فكما اكتشف الإنسان أن لكل عنصر، طبيعياً كان أم إنسانياً، مأوى أو مقراً، يعنى عمارة، على حد قول الغيطانى، فهو قد توصل بعد زمن إلى أن المعنى والإشارات بحاجة أيضاً إلى بناء أو إلى مثوى. ومن هذه البديهية المنطقية، يستنتج الغيطانى أن الحروف واتصالها ككلمات هى مفردات عمارة المعنى وأنها فى بداية ظهورها كانت شديدة الالتصاق بالعمارة المادية نفسها: منقوشة على جدرانها وحول إطارات بواباتها لتقتبس لنفسها منها الإحساس بالدوام والاستمرار. ثم انفكت عنها بالتدوين وباختراع وسائل أسهل لنقل وانتشارها وإن حافظت على خصائصها المعمارية الأولى من تصميم وتركيب وتوالج وترتيب^(١).

وتأتى آخر افكار الغيطانى لترفع درجة التقاطع بين العمارة والكتابة إلى مستوى أعلى من تداخلهما التاريخى "كلاهما ظاهر ومعناه غائب وطريق الوصول إليه هو قراءة أو استنباط دلالاته. ولعل الغيطانى هنا يقترح علاقة أقرب إلى التماهى الأنطولوجى الذى قاربه بعض السيميوطيقيين (وبشكل خاص "أمبرتو إيكو" *Umberto Eco*) فى نظرياتهم عن الدال والمدلول والدلالة أو الإشارة، لكن الغيطانى لا يتركنا مع اللحظة النظرية، فهو ما زال فى النهاية قاصداً ومحاوراً حميمياً، فها نحن نجده يعطف بنا فى الصفحة الأخيرة عودة إلى حالته الصحية الشخصية ويذكرنا بقلبه الواهن. وهنا يصل أعلى درجاته التعبيرية الإشرافية إذ أنه يدغم نبض قلبه بكتابته، فكلاهما دليل حياة وكلاهما عمارة. ونحن بانتظار المزيد مما يعدنا به الغيطانى من مداومة الكشف عن عمارات ودلالات حكاياته التى لمح إليها والتى حجبها، راجين لقلبه دوام الخفقان.

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

الفصل الثالث =

٦/٣/٣ - العمارة فى كتابات نجيب محفوظ

١/٦/٣/٣ - رواية مصر القديمة

ارض ذات شهرة قديمة^(١):

ان لنا بعض المباني القديمة وهى الحصون والكنائس التى يرجع وقت تشييدها الى خمسمائة او ستمائة عام وربما اكثر فى مصر تعد امثال هذه المباني من الاثار الحديثة العهد ولا يكاد يحفل برؤيتها انسان ، ويمكن ان تتصور ذلك اذا علمت ان المعابد العظيمة والمقابر الهائلة الموجودة الآن فى مصر شيدت قبل ان يبدأ الكتاب المقدس بمئات السنين.

ولأضرب لك مثلا بالهرم العظيم الذى لايزال اعجوبة الدنيا فهو لم يشيد قبل اى بناء قائم الآن فى اوروبا بألاف السنين فقط وانما شيد قبل ان يباع يوسف ويصير رقيقا فى منزل يوتيفار.

وكان حكماء المصريين يضعون الكتب التى نقرأها الآن.

وفى الوقت الذى كانت بريطانيا جزيرة مجهولة مسكونة بالمتوحشين والهمج ، كانت مصر امة متمدينة كثيرة المدن العظيمة عديدة المعابد والهيكل والقصور و كان سكانها من اعقل الرجال واعظمهم علما.

هنا تستطيع ان تشاهد معابد الآلهة القديمة و هياكلها و القبور الهائلة التى لم ترها عين انسان ، و من الصور المختلفة على جدران المعابد و القبور امكنا ان نعرف كيف كان هؤلاء الناس يعيشون فى تلك الأيام الماضية ، و كيف كانت تبني بيوتهم و كيف كانوا يكسبون و يعملون ، و كيف يلهون و يقصفون.

يوم فى طيبة :

لقد رست السفينة على شاطئ البحر على مقربة من مصب النيل ، وكنا نرى على جانبى النيل اراضى واسعة بعضها سهل لين تنمو به نباتات مختلفة و البعض تكتنفه المستنقعات التى تنمو على حافاتها نباتات شيطانية ، و كلما تقدمت بنا السفينة جنوب الجنوب كانت السهول الزراعية تضيق شيئا فشيئا و كنا قد شارفنا على مؤخرة الدلتا. بل أخذنا نسير فى وادى النيل ، ولقد مررنا على مدينة عظيمة تتأطح معابدها العالية السماء الزرقاء وعلى

(١) نجيب محفوظ، رواية مصر القديمة.

الفصل الثالث

ساريات المعابد تموج الرايات ، والمسلات منتشرة هنا و هناك و قد أخبرنا دليلنا بأن هذه المدينة هي ممفيس - وهي من أقدم مدن مصر وكانت عاصمتها يوم من الأيام. وعلى مقربة من ممفيس شاهدنا الأهرامات الثلاثة تظهر كأنها جبال عالية ، وقد علمنا من دليلنا بأن هذه الكتل الحجرية التي لا مثل لها في الضخامة والعظمة هي مقابر الملوك الأقدمين ، و ان ما يحيط بها من اهرامات اصغر حجما واقل خطرا هي مقابر بعض امراء وعظماء الدولة.

ولما اقتربت السفينة من المدينة ميزنا امامنا مدينتين في الواقع ، فعلى الشاطئ الشرقى للنيل تقوم مدينة الأحياء بأسوارها المرتفعة وابراجها العالية ومعابدها العظيمة وصفوف منازلها التي لا يرى لها اول ولا آخر ، من قصور النبلاء الى اكواخ الفقراء.

اما على الشاطئ الغربى فتقع مدينة الأموات ولم يكن بها قصور ولا شوارع وكان السكون يخيم عليها و الهدوء يشملها ولا يستطيع الناظر اليها الا ان يشعر بالخشوع والحزن والكآبة.

و لقد راينا فيها تلالا ممتدة بها فتحات كثيرة متراسة تظهر لخلايا النحل ، هذه هي قبور طيبة حيث يرقد امواتها من سنين لا عداد لها. وفي المكان النسيج الممتد ما بين النيل و التلال الغربية توجد هياكل متتابعة يخيل للناظر ان ليس لها حصر ، وبعض هذه الهياكل مبنيين الجدران سليم البنيان عظيم الحجم و البعض الآخر وهي الأساس متهدم الجدران لم يبق منه الا اثرا ضئيل.

رحلة استكشافية :

منذ ٣٥٠٠ سنة حكمت مصر ملكة عظيمة ، وقد بقيت الملكة حتشبسوت عهدا طويلا و هي تشترك مع زوجها في حكم مصر ، وتحيرنا الملكة انها في يوم من الأيام و كانت تصلى في معبد آمون شعرت بوحى ينزل عليها من الآله يامرها بأن ترسل حملة الى تلك الأرض المبنية " سمع امر الآله في المعبد بأن الطريق المؤدية ليست ينبغى استكشافها وان الطريق الموصل لأشجار البخور يجب ان يمهد السير ".

وقد سر جميع المصريين بنجاح الحملة فكان يوم وصولها الى طيبة يوم احتفال عظيم اشترك فيه المصريين على اختلاف طبقاتهم ، وخرج الأهالى فى صفوف منظمة يستقبلون الجنود المستكشفين ، وقاد الأسطول

== الفصل الثالث ==

المستكشف اسطول ملكى الى رصيف المعبد حيث رست السفينة كلها. واستطاع الطيبون ان يروا الكنوز التى اتى بها المستكشفون.

كان والد الملكة قد ابتدأ فى تشييد معبد فى مكان يبعد عن طيبة عدة اميال على مقربة من اطلال معبد متخرب ، ولكن الموت حال بينه وبين اتمامه فأخذت الملكة على عاتقها هذه المهمة وابتدأت فى العمل وقام البناء وكان على طراز جديد مخالف للمعابد المصرية التى سبقته. ففى جهته الامامية بنوا على رمال الصحراء طبقات مدرجات من الأرضفة كل وحدة تعلو على سابقتها و محدودة على الجانبين باعمدة مرتفعة ويؤدى ذلك البناء المدرج الى الحجرة المقدسة المنحوتة فى الصخر الشاهق.

وكانت قد شيدت المعبد ليكون " حبة آمون " وهو الرب الذى اوحى اليها بارسال الأسطول للاستكشاف. و قد تركت الملكة بعد موتها غير المعبد وقصة الرحلة ما يكفى وحده لتخليد ذكراها على ممر العصور ، وهى تخبرنا كيف انها كانت جالسة يوما فى قصرها لاح لها فجأة ان تشييد مسلتين امام معبد الكرنك. وقد امرت بتنفيذ الفكرة ، لا يقل ارتفاع الواحدة منها عن ثمانية وتسعين قدما ونصف وتزن كل منهما ثلثمائة وخمسين طنا ، ولا تزال احدهما باقية الى الآن فى الكرنك وهى اطول مسلة فى المعبد واما الأخرى فقد تهدمت وتكومت اطلالها بجانب المسلة الباقية وهما تدلان دلالة واضحة عما كان عليه المصريون من التقدم العقلى والغنى فى عهد تشيدهما ، ولربما كان الاله الذى تعبده الملكة والذى كانت تفكر فيه فى قصرها - قريبا من قلب خادمتة حقيقة.

الكتب المصرية^(١):

ان لم يكن المصريون هم اول من دون آراءه بالكتابة. و بعبارة اخرى اول من اخترع الكتب فقد كانوا بلا ريب بين اوائل من اخترعوا هذا الفن. و ان احد كتبهم المملوء بالحكم و النصائح ليسديها ان لأبنه - لهو اقدم كتب الدنيا جميعا.

لابد انك سمعت عن النصائح المنقوشة على الأحجار ، وفى الواقع ان معظم الكتابة المصرية التى تخبرنا عن الفراعنة و اعمالهم منقوشة على الأحجار ، نقشت فى وضوح وعمق على سطوح المسلات وجدران المعابد وكانت العادة ان الملوك اذا رجعوا من احدى الحروب نقشوا وصف المعارك

(١) نجيب محفوظ، رواية مصر القديمة، مرجع سابق.

الفصل الثالث

و ما لا قوة فى الذهب و الأياب على جدران اشهر المعابد فى ايامهم او على الأعمدة المقامة فى تلك المعابد حيث لقيت الى الآن وهى على حالتها الأولى ليقرأها الباحثون. و كانت اذا نقشت الهيروغليفية على الحجارة طبعت الخطوط بالألوان المختلفة حتى ان الكتابة كانت تظهر مثل لهب من جميع الألوان الخفيفة و تظهر الجدران كما لو كانت مغطاة ستائر ذات ألوان جميلة. و لقد نصلت الألوان الآن و لكنك تستطيع ان تشاهد اثرها واضحا فى بعض المعابد والقبور , ومن شرحى هذا تستطيع ان تتصور ما كانت عليه هذه الكتابة من الجمال والرونق , وكان الكتبة و الحفارون عالمين بمكانة منهم من الجمال والحسن لذلك لم يالوا جهدا فى ابرازه فى شكل جميل جذاب.

واهم كتاب فى هذه المخلفات يختص بالديانة المصرية واسمه كتاب الموتى.

و لقد سماه المصريون "قصول عن البعث " والسبب فى وضعه هو اعتقاد المصريين بان من يقرأ نصائحه من اخطار الدنيا الأخرى.

المعابد و القبور :

يسوجد عدد وافر من المعابد و هى غاية فى الأبداع و الفخامة اما الحصون و القصور فلم يبقى منها شىء و بدلا منها توجد القبور , وفى الحق ان مصر بلد المقابر والمعابد. لأنه لما كان الشعب المصرى عظيم التدين يخص آلهته بكل تبجيل و تقدير , فقد اكثر من تشييد المعابد لها , وانه لم يوجد شعب أثر الحياة الأخرى على الحياة الأخرى على الحياة الدنيا كالشعب المصرى القديم.

وساصف لك الآن معبدا شكل (٣-٤) ، وهو فى اكمل صورة : هب الآن اننا قادمون نحو مدخل معبد عظيم وهب ان المعبد لايزال مقرا لرب من الأرياب تعبده آلاف من البشر. فاذا تركنا الشوارع الضيقة المؤدية للمعبد نجد انفسنا واقفين فى طريق ممهدة تمتد امامنا مئات القدام وعلى جانبي ذلك الطريق يوجد صفان من تماثيل ابى الهول ذات اجسام الأسود ورؤوس البشر او اى مخلوق آخر. بعض آباء الهول رؤوس انسان مثل ابى الهول الكائن بجانب الهرم , ولكن التى توجد على جانبي طريق المعبد يكون لها فى الغالب رأس كبش او رأس ابن آوى. وفى نهاية الطريق يرى السائر برجين عظيمين بينهما مدخل المعبد الكبير , وامام كل برج من برجى المعبد تقف مسلة عظيمة منحوتة من حجر الجرانيت وهى اشبه شكلا بمسلة كيلوباتره المقامة على ضفاف التميز , وكل مسلة منقوشة نقشا بديعا ومكتوب عليها باللغة

الفصل الثالث

الهيروغليفية والصور مطعمة بالألوان الجميلة الزاهية. وقمة المسلة مصوغة بالذهب بما يجعلها تتلألأ تحت اشعة الشمس المرسلّة. وبجانب كل مسلة يوجد تمثال او تمثالان للملك الذى امر بتشيد المعبد , والتمثال يصور ملك مصر جالسا على عرشه واضعا على راسه تاج مصر المزدوج الأبيض والأحمر , وانك حين تنظر الى وجه الملك تعجب كيف استطاعت ايد بشرية ان تتحت من الأحجار الصماء وجهها ناطقا بالغاء حد الكمال فى تمثيل مقاطع الوجه مثل هذا.



شكل (٣-٤)

معبد الكرنك (In the Arab land)

ولا يزال الى الآن بقية تمثال رمسيس الثانى قائما امام احد معابد طيبة , ولما كان هذا التمثال جديدا كان ارتفاعه سبعا وخمسين قدما وكان وزنه الف طن , وهو اعظم كتلة حجرية اخرجتها يد البشر , وعلى برج مثبت عمودان فى نهاية كل منهما راية تراه مطاردا فى عربته وهنا تراه ممسكا ببعض الأسرى من شعورهم و رافعا سيفه لتقتلهم. وهذه الصور تظهر الملك قويا واعداءه مستضعفين اما اسرى و اما هاربين. وواجهة المعبد مزينة بالألوان مزدانه بالنقوش - وهى على العموم بما فيها من نقوش ورموز تاريخية تصورى بحكم الملك. نحن الآن واقفون امام باب المعبد المصنوع من خشب الأرز و الذى لا تستطيع ان تتبينيه لما عليه من النقوش و الصور المزينة بالألوان. فاذا دخلنا من الباب راينا امامنا بهوا عظيم الاتساع وهو

== الفصل الثالث ==

يشبه الدير وسقفه مقام على اعمدة طويلة منقوشة ، وهي منحوتة على قد السنخلة و شكلها ، وفي وسط المكان يرتفع عمود عظيم منقوش على سطحه اعمال فرعون وصورة وهو يقدم الهدايا لرب المعبد ، وهذا العمود مزين بالأحجار الكريمة.

وفي نهاية البهو يرى الداخل برجين بنهما باب ، وهذه الواجهة تشبه الواجهة الخارجية وهي تؤدي الى بهو آخر ، واذا اجتازت هذا الباب وجدت نفسك في بهو آخر يكاد يكون مظلماً لأن النور لا يصله الا من الباب - السابق الذكر ومن طاق ضيق في السقف ، وهذا البهو هو اوسع حجرة شيدتها يد البشر. وفي وسط المكان يوجد صفان من العمدة التي ترفع السقف، وهي تكون صحن البهو وحول ذلك ممرات ضيقة مرفوعة سقوفها على اعمدة صغيرة عديدة متراصة. والأعمدة التي تكون صحن البهو ترتفع فوق رأسك سبعين قدماً في الهواء ورؤوسها منحوتة على غرار زهرة مفتحة ، ومساحة قماتها تسع مائة رجل. كيف احضروها الى هذا المكان وكيف صنعوها على هذا الارتفاع العظيم، وكانت الأعمدة مغطاة بالنقوش والصور كما قدمنا وكذلك كانت جميع الجدران المحاطة بالبهو ، ولكن ليست هذه الصور تمثل الحروب لأن ذلك المكان اقدس من ان يرسم فيه امثال هذه الصور بدلاً من ذلك ترى صورة الآلهة وصور الملوك تهدي اليها الهدايا وهي كبيرة متعددة لأن كل هدية كان يقدمها الملك كانت تنقش صورته وهو يهديها. واخيراً نصل " الى قدس الأقداس " وهي حجرة اصغر حجماً واخفض سقفاً من البهوين السابقين والنور لا يجد اليها منفذاً وعلى ذلك فهي في ظلام دامس ولولا شعاع المصباح الذي يمسكه الكاهن وهو يقودك لما استطعت التقدم خطوة واحدة. هنالك يوجد المقام المقدس وهو مأوى يسكنه راس الآله. وهذا المقام منحوت من الجرانيت ، وله أبواب من خشب الأرز وهي مغلقة دائماً. ولو استطعنا فتحها لو وجدنا تمثالاً كهذا الذي رايناه محمولاً محتفلاً به في شوارع طيبة، وخلف المعبد^(١).

ولكن اعظم مثل للقبر المصري القديم في العظمة و الفخامة هو ما بنى في عهد خوفو ، على مقربة من القاهرة ، ترى الأهرام شكل (٣-٥) - قبور ملوك مصر القدماء - وان من يشاهد هذه القبور يدرك ما كان البنائون المصريون عليه من المقدرة قبل الميلاد بأربعة آلاف من السنين. واكبر هذه الأهرام هرم كيوبس وهو خوفو ويقدر ارتفاعه بأربعمئة وخمسين قدماً ، اما

(١) نجيب محفوظ، رواية مصر القديمة، مرجع سابق.

== الفصل الثالث ==

مساحة الأرض الذى يشغلها فيقدر باثنى عشر فدانا. وهذا اتساع حقل جميل. ولكى اقرب الى ذهرك صورة من عظمتة اقول انه لو استعملت حجاره للبناء كلفت لتشييد مدينة تسع سكان ابردين , ولو قسم كل حجر من احجاره الى احجار مكعبة لايزيد ضلع الواحد منها عن قدم , ثم رصت هذه الأحجار فى خط , لتجاوز هذا الخط نصف محيط الكرة الأرضية , ولكن الصعوبة فى كسر الحجار لأن معظمها يزن من اربعين الى خمسين طنا. وجميع احجار الهرم متلاصقة بعضها ببعض بحيث لا يمكن ادخال ما يساوى سمكة سمك صفحة كتاب رقيقة بين حجرين وفى داخل ذلك الجبل العظيم توجد ممرات تؤدى لحجرات صغيرة ومن هذه الحجرات " حجرة الملك " وفيها كان يرقد الملك اعظم بناء عرف من بدء الخليقة , وكانت الممرات مسدودة بكتل حجرية عظيمة لايزعج الملك فى رقدته متطفل. اما باقى الأهرام فاصغر من السول. ويوجد بجانب الهرم الثانى تمثال ابى الهول شكل (٣-٦) وهو تمثال ضخم له جسم اسد و راس انسان , و نحن لا نستطيع ان نجزم بمعرفة ناحته ولا السر فى تصويره على هذا الشكل , وهو رابض فى مكانه منذ اجيال عديدة كأنه يحرس قبور الفراعنة و يقدر ارتفاعه بسبعين قدما و طوله بمائتى قدم. وهو اغرب تمثال نحتته يد الإنسان وبعد مرور أعوام عدة تعب الملوك من تشييد الأهرامات وتغيرت عاداتهم فبدلا من ان يرفعوا القبور الى هذه الارتفاع العظيم حفروها فى الأرض لحفظ رفاتهم , وعلى ضفاف النيل الغربية عند طيبة توجد هذه المقابر وهى لتعددتها تظهر فى الثلاث مثل خلايا النحل. ووجد هذه القبور مزينة بالصور ومنقوشة بالهيروغليفية , وتمثل صورها حياة الملك فى مظاهرها المختلفة. وجملة القول انه بعد التأمل فى هذه الصور يمكننا ان نعرف اسرار الحياة المصرية فى ذلك العهد , وفى الواقع ان معظم معلوماتنا عن المصريين القدماء واحوال معيشتهم مستمدة من هذه القبور وامثالها. وفى احد الوديان الضيقة المسمى " وادى الملوك " دفن كل الفراعنة المتأخرين تقريبا , ومقابرهم الآن من اهم ما يذهب السائح من اجله الى طيبة.

== الفصل الثالث ==



شكل (٣-٥)

الأهرامات (*In the Arab land*)



شكل (٣-٦)

تمثال أبو الهول (*Lehnert and landrock*)

الفصل الثالث =

تدخل الباب الصخرى فتجد نفسك فى ظلام ، ولا تترك ممرات الا لتسير فى اخرى حتى تصل الى الحجرة الرابعة عشر " منزل اوزوريس الذهبى " وهى على بعد اربعمائة وسبعين قدما من المدخل ، وفيها يرقد الملك فى تابوته الجميل وجميع الجدران والأعمدة منقوشة ومزينة بالألوان والصور. وبعض هذه الصور - وهى المرسومة على الأعمدة - تمثل الملك وهو يقدم الهدايا للآلهة او تصور الآلهة وهى ترحب بالملك. اما الصور التى على الجدران فهى فى غاية الغرابة ، لأنها تمثل رحلة الشمس فى مملكة الدنيا السفلى ، وليس جميع الصعوبات التى تلقى الروح فى اثناء سياحتها فى الشمس ، والروح الشريرة تتبعها الحيات والوطايط المسلحة بالحرايب وهى تسوم سىء الحظ الذى يقع تحت رحمتها اقصى انواع العذاب فتمزق قلبه وتقطع راسه وتترك راسه يتدلى بحيرة من نار.

٢/٦/٣/٣ - قصة قشتمر^(١)

"..... العباسية فى شبابها المنطوى. واحة فى قلب صحراء مترامية. فى شَرْقيها تقوم السرايات كالقلاع وفى غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجذتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من اكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكى. يشملها هدوء وعذب وسكينة سابقة لولا ازيز القرام الأبيض بين الحين و الحين فى مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول اطيابها مثيرا فى الصدور حبها المكنون. ولكن عند الاصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم ، حافيا جاحظ العينين ، يشدو بصوت اجش لا يخلو من تاثير نافذ:

أمنت لك يا دهر ورجعت ضننتى

وتعتبر المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حيناً و قشتمر مقهانا قبل ان نهتدى الى قشتمر جمعتنا الشوارع وميدان المستشفى والنخلة الرشيقة بحقل عم ابراهيم الممتد بين شارع مختار باشا من ناحية وبين الجنائين من الناحية الأخرى. تطل عليه الحدائق الخلفية المساكن كثيرة فى العباسية الغربية ، ويمدنا بما تحتاج من خضر ، فى جنوبه تقع غابة التين الشوكى وفى شماله ناحية الوايلية تدور الساقية التى ترويه وتتنشر حولها اشجار الحناء زاخرة شذاها الطيب.

(١) نجيب محفوظ، رواية قشتمر، مرجع سابق.

== الفصل الثالث ==

ويرد حمادة يسرى الحلوانى التحية فيدعونا الى الغداء فى السرايا بميدان المستشفى. تستقبلنا الحديقة المترامية بروائعها الطيبة وخضرتها المغسولة المشرقة. نمضى الى بيت صغير مستقل بذاته فى الحديقة مكون من حجرتين وشرفة ومرافق.

عند ما لمحنا من موقعنا فوق سور الأزبكية قامته المترامية ، ووقاره الجذاب.

المقهى بعيدا عن الأنظار ، يقع عند التقاء الظاهر بشارع فاروق ، صغير وجديد وجميل ونو حديقة صيفية صغيرة ، وماعلينا الا ان تختار ركنا منزويا للسمر ولعب الطاولة وشرب الشاي والقرفة والقازوزة.

وفى سرية تامة تلمسنا طريقنا الى الظاهر ، وطالعنا قشتمر بلونه الأخضر الزاهى ، وحجمه المحدود الذى لا يزيد عن حجم بهو بسرأى الزين باشا- كما قال صادق - ومراياه المثبتة فى الجدران ، وحديقته الصغيرة الموصولة به بباب صغير مفتوح ، تنطلق باركانها نخلات اربع ، ويقوم فى الوسط عدد من الموائد فى صورة مربع متساوى الأضلاع.

أصبح الدكان ملتقى الذهاب والجائى ، فهو دكان الخردوات الوحيد وهو ضريبة معلم. وخلو العباسية من الدكاكين يرجع الى كون مساكنها على الجانبين خاصة ، سرايات فى الشرق وبيوتا فى الغرب ، ولا توجد الدكاكين الا يهدم بيت واقامة عمارة فى موضعه.

والحق اسماعيل قدرى بوظيفة كتابية بدار الكتب، وتردد نهاره بين خان الخليلى وشارع الجبلية.

فى اثناء تلك الفترة الطويلة نسبيا لا حظنا ان حمادة يسرى الحلوانى يهتم اهتماما خاصا بالعمارة القائمة فى الجانب الآخر من الطريق. هناك فى الدور الرابع تلوح فتاة فى النافذة حيناً وفى الشرفة حيناً آخر. بنت تستحق الأهتمام ، ظهرت حديثاً فى اسرة سكنت فى العمارة منذ وقت قصير. ومن موقعها القريب نسبيا يتبدى وجهها السمر المستدير غاية فى الطف، بعينيها الواسعتين وشعرها الغزير ، فى هالة محترمة تدل على انها بنت ناس.

فى السراى مع مامته ، فى خان الخليلى مع الجوزة ، فى العوامة مع المحترفات، فى المكتبة مع العقول والقلوب.

وما العباسية الا قبيلة كبيرة لا يخفى فيها سر. عرف الناس سر الفتى

الفصل الثالث =

الحائر، وشقته الشرقية بخان الخليلي وعوامته الجميلة بشارع الجبلية.

الحق ان العباسية الشرقية هي التي افسدتكم في خان الخليلي والجبلية، فويل لأبناء الناس الطيبين من ابناء الذوات.

حمادة الحلواني يواصل حياته بين السراي و العوامة و خان الخليلي.

ومع الحرب هبت على حيننا رياح التغيير لا ممتعة ولا سارة. شق شارع طويل عريض بين شارع العباسية وشارع الملكة ناظلي، احترق الحقل القديم الذي كنا بفضلته تتمتع بجمال الريف بالإضافة الى حضارة المدينة ورحل عم ابراهيم وسكت نعيم الساقية واختفت الخضرة المنعشة جارفة معها الشفافية والعذوبة والروائح الذكية، وحلت محلها على على جانبي الطريق الجديد خرابات قاحلة سرعان ما استغلت لبيع نفايات الجيش البريطاني من السيارات الكهنة و تلال المطاط و الأدوات الميكانيكية والبطاطين المستهلكة.

وتبعت جملة من سرايات العباسية الشرقية المطلة على الشارع العمومي، وشرع في اقامة عمائر شاهقة في مكانها واخذ يتميل في الأفق منظر حي جديد مكتظ بالسكان والدكاكين، ويطوى في نموه المتصاعد الحي القديم بسراياته المعدودة وبيوته الصغيرة الأنيقة وسكانه المعدودين الذين تربط بينهم روابط الأسرة الكبيرة الواحدة.

في تلك الأيام وسع من نشاطه المالي فاشترى البيت الذي ولد فيه بين الجنانين و بيت اسماعيل قدرى بشارع حسن عيد، وهد مهما ليشيد مكانهما عمارتين جديدتين كانتا اول عمارتين حديثتين تقومان في العباسية الغربية، ويسهمان في زيادة سكان العباسية والقضاء على ما ينبغي لها من هدوء تقليدي.

وتحركت غريزة الملكية والثراء لدى صادق ولكنه خاف يبتلع الثمن المطلوب - مائتا الف من الجنيهات - سيولة المالية، فضلا عن انه لا يشتري مثل هذه السراي الا ليحولها الى عمائر و هو ما لا يتاح له الآن، فاشتراها عم حسنين صاحب الطابونة، و هدمها و شرع في اقامة اربع عمائر في مكانها. كانت اول سراي داخل العباسية الشرقية تتحول الى عمائر، و تجذب فيما بعد الى سكانها اناسا ما كانوا يحلمون بالوجود في العباسية

== الفصل الثالث ==

الشرقية الاكسياح او عشاق متسللين^(١).

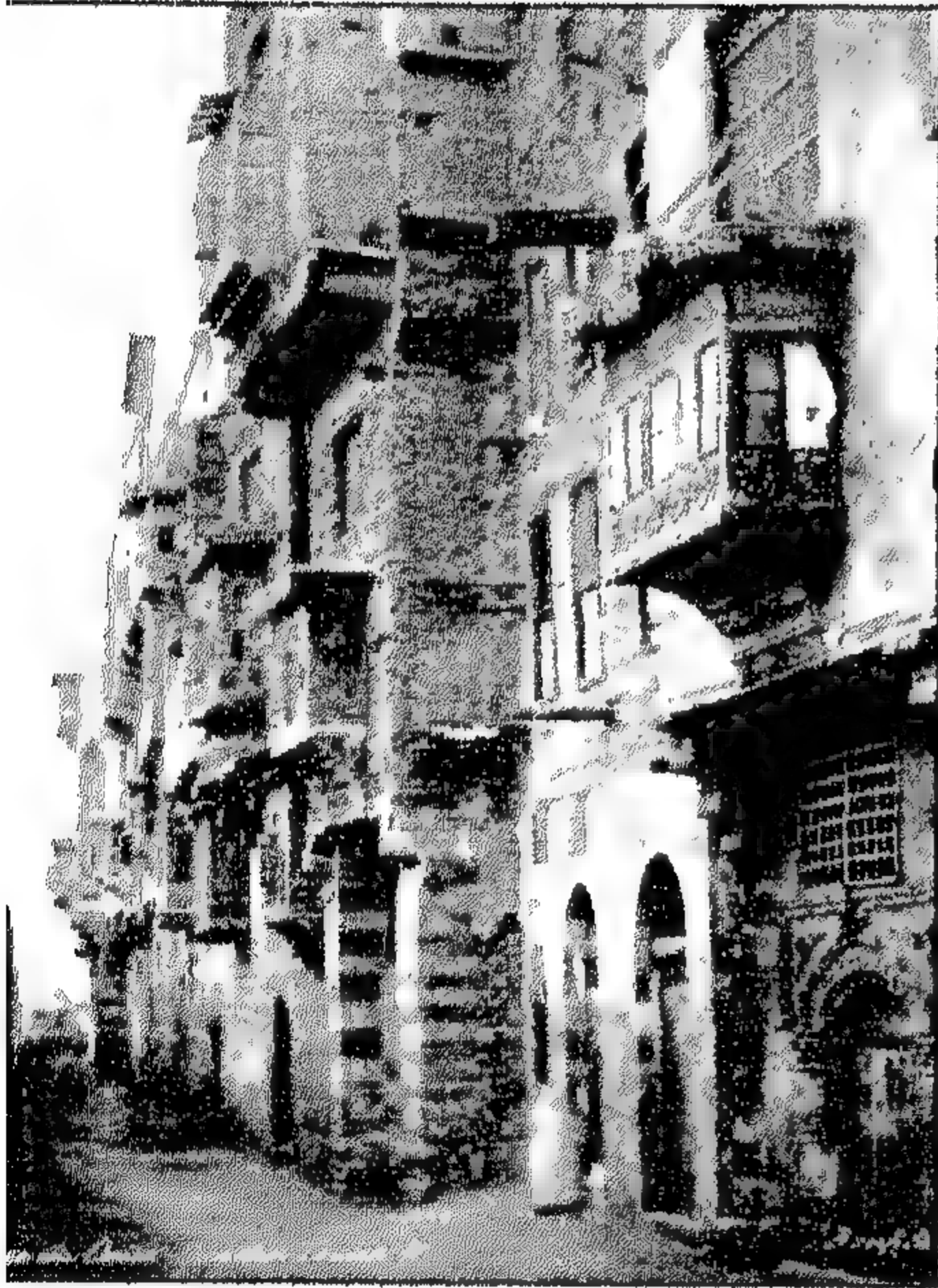
واخذت السرايات في الاختفاء وحلت مكانها العمائر والسكان الجدد
فتساوت العباسية شرقيها وغربيها لأول مرة في التاريخ.

ورحنا نتذكر من طواهم النسيان ، صفوان النادى وزهرانه كريم ،
رأفت باشا الزين وزبيدة هاتم عفت ، احسان ، يسرى باشا الحلوانى وعفيفة
هانم نور الدين ، عبيد باشا الأرملاوى وانصاف هاتم القللى ، قدرى سليمان
وفتحية عسل ، وعشرات من الزملاء والمعارف.

العباسية القديمة هل بقى منها أثر؟ أين الحقول والحدائق اين النخلة و
مجلسها وغابة التين الشوكى ، أين البيوت ذوات الحدائق الخلفية ؟ أين
السرايات والقلاع والهوانم ؟ هل نرى اليوم إلا غابات من الأسمنت المسلح
ومظاهرات من المركبات المجنونة ؟ هل نسمع الا الضجيج و الضوضاء ؟
هل تحقق بنا إلا اكوام الزبالة.

بل فى قشتمر ، فنحن وصادقنا وقشتمر كل لا يتجزأ.

(١) نجيب محفوظ، رواية قشتمر، مرجع سابق.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية
للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية – الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية – الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين
العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء
العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال
منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

== الفصل الرابع ==

٤ - إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني

تقديم

يتناول هذا الباب إعادة قراءة العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب في إطار البحث عن هوية مصرية كرد فعل للنموذج الغربى وذلك من خلال تحديد مجال الدراسة ودراسة العلاقة التبادلية بين أعمال نجيب محفوظ كنتاج أدبى مصرى مميز نجح فى تجسيد النتاج البنائى الثقافى الذى اعتمد عليه الأديب فى صياغة أعماله.

وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

١/٤ - حيز المكان الواقعى للرواية.

٢/٤ - أسباب اختيار الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ.

٣/٤ - العناصر المستخدمة فى إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

٤/٤ - العنصر الأول: قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية.

١/٤/٤ - السور

٢/٤/٤ - الساحة

٣/٤/٤ - المسجد

٤/٤/٤ - الشارع

٥/٤٤ - الدرب

٦/٤/٤ - العطفة

٧/٤/٤ - الحارة

٨/٤/٤ - الزقاق

٩/٤/٤ - السوق

١٠/٤/٤ - الوكالة

١١/٤/٤ - الدكان - الحوانيت

== الفصل الرابع ==

١٢/٤/٤ - البيت

١٣/٤/٤ - القصر

١٤/٤/٤ - الحمام

١٥/٤/٤ - السبيل

١٦/٤/٤ - القهوة

١٧/٤/٤ - المشربية

١٨/٤/٤ - النافذة - الشرفة

١٩/٤/٤ - القبو.

٥/٤ - مدى محاكاة المكان الروائي للواقع المعماري والعمراني.

(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني من خلال عدة مفردات: [كمية الضوء - الرائحة - الأشخاص - الألوان - البيوت - الممرات - الملمس - التشكيل والإنشاء - الأرضيات]

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي والتتابع البصري التسلسلي الروائي والمحاكي للمكان المعماري والعمراني.

١/٥/٤ - رواية بين القصرين.

٢/٥/٤ - رواية قصر الشوق

٣/٥/٤ - رواية السكرية

٤/٥/٤ - رواية خان الخليلي

٥/٥/٤ - رواية زقاق المدق

٦/٤ - مقارنة بين الوضع الحالي والوضع السابق في الرواية من خلال منظور معماري وعمراني.

٧/٤ - ملخص للعناصر التي تؤثر على العمارة والأدب.

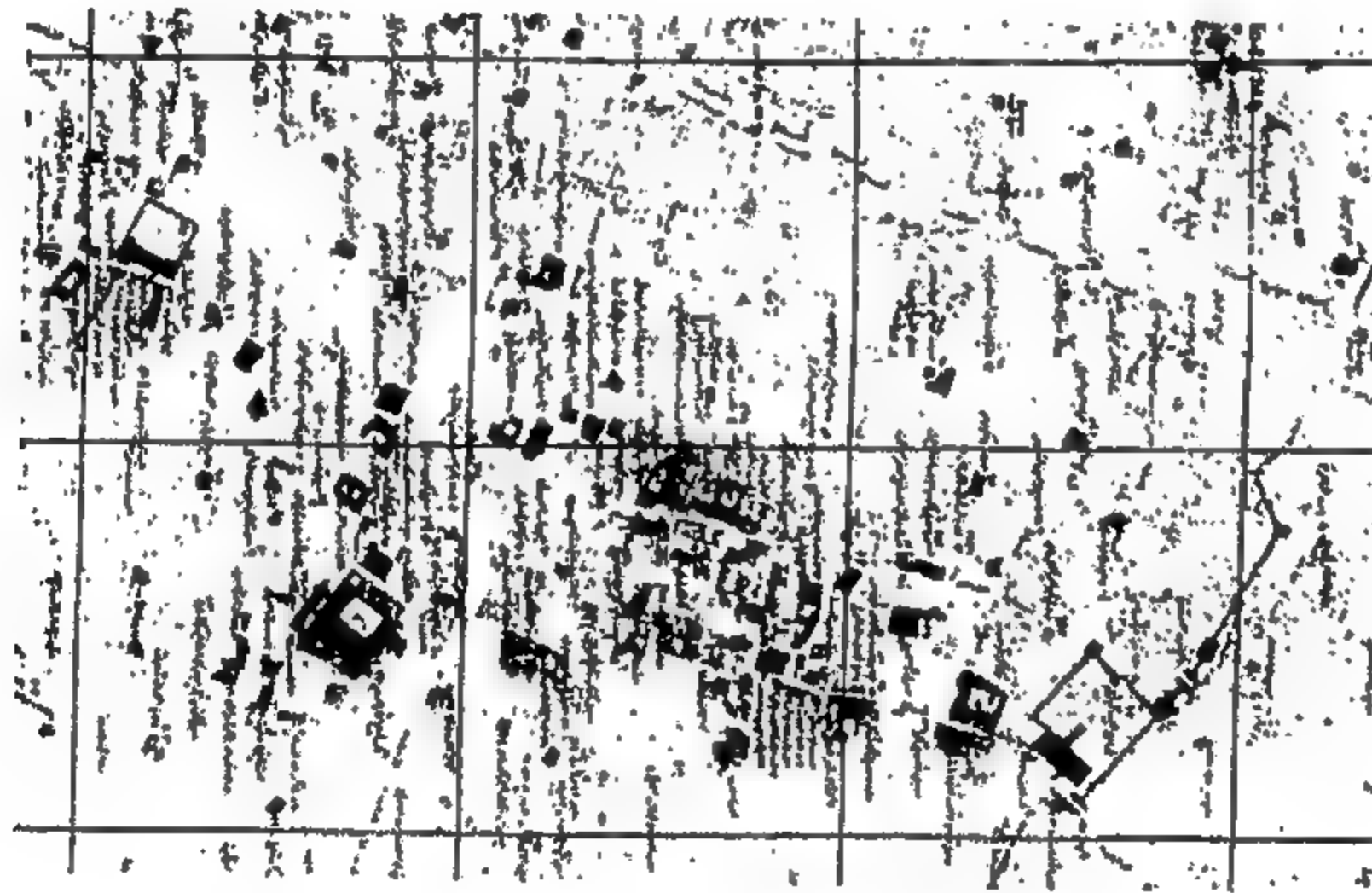
الفصل الرابع =

مقدمة

المكان المصري - هذا هو التعبير الذي يحضرني - يعكس الحضارات التي توالى على الأرض المصرية، ما بين فرعونية وهلينية وبطلمية وقبطية وإسلامية وغربية، إنه يعكس التواصل الثقافي منذ نشأة الحضارة إلى زماننا الحالى، ليس فى مجرد المظاهر المادية، وإنما فيما يتصل بتلك المظاهر، ويحيط بها من سلوكيات وفنون ومعتقدات وتقاليد وأنماط حياة. فإن المكان فى العمل الأدبى يتحول من الثبات إلى السكون، الجمود إلى ديناميكية متحركة، يتحول من مجرد إطار أو أرضية إلى عنصر مشارك فى العمل الأدبى، إلى واحد من أبطاله، بل إنه قد يصبح هو البطل الأول أو الأساسى.^(١)

١/٤ - حيز المكان الواقعى للرواية:

سنتناول بالدراسة فى هذا الجزء القلب القديم للقاهرة والذي شهد عواصم مصر منذ الفتح الإسلامى بدءاً من الفسطاط والعسكر والقطائع وقاهرة الفاطميين وما طرأ عليها من توسعات فى عهد المماليك والعثمانيين، وهذا القلب القديم ممثلاً الآن فى أحياء الجمالية والدرب الأحمر والخليفة والسيدة زينب شكل (١-٤) ، شكل (٢-٤).



شكل (١-٤)

خريطة القاهرة للأثار الإسلامية فى القاهرة الفاطمية

(هيئة المساحة المصرية)

(١) محمد جبريل ، مصر المكان، مرجع سابق، ص ٨.

الفصل الرابع =



شكل (٢-٤)

القاهرة الفاطمية (Lehnert and landrock)

وهذا النطاق من الدراسة منذ نشأته وحتى الآن تتوالى عليه فترات من الاستمرارية الثقافية والاجتماعية وفترات من التغير وفيما يلي عرض لأهم ملامح كل من الفترتين وأثرها على المجتمع وأيضاً على العمران والتشكيل العمراني:

١/١/٤ - مرحلة الاستمرارية:

نعنى تلك الفترة التي تميزت بوحدة السياق الثقافي والاجتماعي ونؤرخ لهذه الفترة من بداية الفتح العربي وحتى تولى محمد على حكم مصر (٢٠ - ١٢٢٠ هـ / ٦٤١ - ١٨٠٥ م)

يُميزها النسيج المتضام والطرق الضيقة الشديدة الشعب على غير نظام معين، وكان بعضها ذو نهايات مغلقة، فيما يعرف بنظام الحارة الذي يحقق وحدة الجوار والترابط الاجتماعي^(١).

وكان يجمعها مبدأ تصميمي واحد وهو وجود الجامع وقصر الحاكم في منتصف المدينة وتظهر أثر الجوانب الثقافية بجلاء في تصميم الدور والمنازل والتي تميزت المجموعة من الخصائص المشتركة:

(١) فريد الشافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠

الفصل الرابع =

- بساطة التصميم واعتماده على وجود فراغ رئيسى مهيمن.
- أهمية اعتبارات الخصوصية والتوجيه للداخل على أفنية داخلية.
- معالجة المدخل بحيث لا يكون كاشف للمنزل.
- تعدد الوظائف فى الفراغ الواحد.
- وتتميزت شبكة الفراغات فى المدينة بتعرجها وعدم انتظامها: وأهم ما يميزها هو نظام الحارة:
- الحارة الواحدة تضم عدد قليل من البيوت وبالتالي فإن عدد سكانها محدود.
- سكان الحارة الواحدة تضم مهنة واحدة أو ديانة واحدة.
- الحارات يتوافر فيها عنصر الأمان.
- ٢/١/٤ - مرحلة التغيير:

تلك المرحلة التى تميزت بالانصراف عن الموروثات والتوجه نحو كل ما هو وافد من الخارج فى مختلف المجالات، حيث كان التوجه نحو الغرب، ونؤرخ لهذه الفترة منذ بداية حكم محمد على وتأسيس مصر الحديثة، أى مع بدايات القرن التاسع عشر ويستمر خلال القرن العشرين.

ويمكن أن نميز تلك الفترة إلى مرحلتين: مرحلة قبل الثورة ومرحلة ما بعد الثورة.

١- فالملامح الثقافية قبل الثورة: جسدت صراعاً ثقافياً بين "الوارد" الذى فرضته سياسات الدولة وتوجهاتها نحو الغرب وبين "الموروث" الذى تمثلته الثقافة الإسلامية العربية والملامح الثقافية بعد الثورة: اكتسبت توجهها من الفكر الاقتصادى السائد المتمثل فى الاشتراكية أو الانفتاح.^(١)

٢- الملامح الاجتماعية: فى مرحلة قبل الثورة تميزت بكثرة الوجود الأجنبى فى المجتمع المصرى وخاصة فى ظل الاحتلال

(١) عبد الحليم إبراهيم، التحولات فى العمارة والعمران، المشاريع العامة والمحاولات الخاصة، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٧٥

الفصل الرابع =

البريطانى. (١) أما مرحلة ما بعد الثورة فقد شهدت تنافى نفوذ الطبقة المتوسطة.

٣- تأثير اتجاهات التغير على العمران والتشكيل العمرانى، حافظت القاهرة القديمة نوعاً ما على طابعها وذلك لأن التطورات الحديثة وذات النزعة الغربية التى حدثت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين تمت خارج المركز وبعيداً عن قلب المدينة التاريخية. (٢)

وتم تجاهل المدينة القديمة تماماً على الرغم من معاناتها فى زيادة السكان ونقص الخدمات والمرافق، مما أدى إلى هجرة المقتدرين نحو الأحياء الحديثة سعياً إلى معيشة أفضل، مما جعلها سكناً للفئات الأفقر والنازحين من الريف، وتم التدخل فى بعض المباني الأثرية وتحويلها إلى مدارس أو مباني حكومية، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل تعداه إلى هدم بعض المناطق وبناء مشروعات إسكان جماعى مكانها.

(١) منى سراج الدين، وآخرين: القاهرة ١٨٠٠ - ٢٠٠٠، تخطيط العاصمة فى إطار تاريخ مصر وتطورها، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٥

(٢) رونالد ليوكوك، الحفاظ على القاهرة الإسلامية، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٨١

الفصل الرابع =

٢/٤ - أسباب اختيار الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ:

يقول الروائي العربى الكبير نجيب محفوظ..

".. حبى وارتباطى بالقاهرة القديمة لا مثيل لهما، أحياناً يشكو الإنسان بعض جفاف فى النفس، تعرف هذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين، عندما أمر فى المنطقة تتسأل على الخيالات، وأغلب رواياتى كانت تدور فى عقلى كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة، يخيلى لى أنه لابد من الارتباط بمكان معين، أو شىء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس.. والجمالية بالنسبة لى هى تلك المنطقة."

إن المنطقة التى تعلق بها نجيب محفوظ هى القاهرة القديمة، التى تعتبر أساس المدينة قبل أن تتسع وتتسع فى القرون التالية على أنشائها (٩٦٩م)، ولد نجيب محفوظ فى ميدان بيت القاضى، فى نفس منطقة بين القصرين التى أصبحت مسرحاً لأعظم أعماله الأدبية، الثلاثية، وعاش حتى سن الثانية عشرة، ثم انتقل إلى السكنى فى حي العباسية القريب، ولم تنقطع صلته بالقاهرة القديمة حتى يومنا هذا، أعطى أسماء الشوارع والحوارى لخمس من أهم رواياته، خان الخليلي، وروايته زقاق المدق، ثم الثلاثية التى تتكون من ثلاثة أجزاء: بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، وتلك أسماء باقية حتى يومنا هذا، فيها دارت أحداث هذه الروايات، فإلى أى حد استطاع تجسيد القاهرة القديمة فى أعماله؟ وهى تتطابق القاهرة الحقيقية فى الواقع مع القاهرة كما تبدو فى الروايات، ساركز على الثلاثية، أكبر أعمال نجيب محفوظ وأهمها. والجمالية شهرتها تعود إلى أيام الأمير جمال الدين الاستادار، الذى اغتصب أغلب الأملاك والأوقاف فى منطقة تسمى "رحبة العبد" وما حولها، وبنى فيها مدرسة وقصراً، وبدأ فى تلك الأيام تاريخ حي الجمالية.^(١)

ويقول نجيب محفوظ عن حي الجمالية:

"إن هذا الحى التاريخى ظل يأسرنى داخله مدة طويلة من عمرى حتى بعد أن سكنت خارجه، وحيث أردت أن أفك قيود أسره من حول عنقى، لم يأت هذا ببساطه، إنك تخرج منه لترجع إليه، كأن هناك خيوطاً غير مرئية تشدك إليه، وحين تعد إليه تنسى نفسك فيه، فهذا الحى هو مصر، تفوح منه رائحة التاريخ لتملاً أنفك، وتظل أنت تستنشقها دون ملل"^(٢)

(١) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، ص ٣٧.

(٢) أتحدث إليكم، حوارات مع نجيب محفوظ، دار العودة، بيروت، ص ١٦٨.

الفصل الرابع =

وقد أجاد محفوظ اختيار الجمالية تعبيراً بالغ الدلالة عن القاهرة القديمة فهو بحق - "مجمع تراث القاهرة القديمة والحديثة" - منذ تأسيس المعز لقاهرته.^(١)

فثمة الأزهر وجامع الحاكم والمشهد الحسيني وبيت القاضي والمسافر خانة وأسوار القاهرة وبواباتها وبقايا المدارس الأيوبية ومساجد المماليك ومدارسهم، بالإضافة إلى خان الخليلي والصاغة والنحاسين، وحي الجمالية، بشوارع وحواريه وأزقته وبيوته وقهاويه ومساجده وناسه على اختلاف اهتماماتهم وأوضاعهم المهنية والطبقية، يؤثر على الأحياء الأخرى، ويتأثر بها.

يخرج أبناؤه للعمل، وللزيارة، في أحياء القاهرة، وخارج القاهرة أيضاً ويفد إليه تجار ومغامرون وسياح وطلاب زيارة لضريح الإمام الشهيد. والحسين - تحديداً - يسيطر على تصرفات أهل الحي وأفكارهم وما يقولون أنهم يحبون الحي لأنه الحي الذي (يرقد فيه) - في اعتقادهم - جثمان الإمام الشهيد، وهم يحرصون على أداء صلاة الجمعة في مسجده. ويقسمون بحياته الطاهرة، وشهادته، فحي الحسين هو القاهرة القديمة فهو بقايا متداعيه حقيقية بأن تهز الخيال وتوقظ الجنان وتستثير الرثاء.^(٢)

وضع نجيب محفوظ في مقدمة هؤلاء الكتاب الذين قد جعلوا من المكان بعداً رئيسياً في أعمالهم. المكان هو "الشخصية المحورية في غالبية أعمال محفوظ" يقول: المكان عندي له بطوله.

ولعله مما يحتمل المناقشة أيضاً ما ذهب إليه اندريه ميكيل، من أن نجيب محفوظ "كاتب مدينه" لكن خصائص المدينة في أعماله "مثارة أكثر منها موصوفة" يوضح ميكيل رؤية بالقول:

"ولنأخذ - على سبيل المثال - ضجيج المدينة، لقد عشت أربعة عشر سنة متواصلة في أحد أحياء القاهرة الشعبية، بالقرب من سيدنا الحسين، في مكان يشد العين أكثر من الأنن، وأنا أعلم الثراء الخارق، المتنوع، لمذاق لياليها وأيامها، لكنك لا تجد عند نجيب محفوظ تصور مجسد لهذه الحياة، ولا لرتها البسيط. وقد يرد تصوير هذه الأشياء في مصادفه أحداث الرواية ولكن لا يوجد هنا على التأكيد، مثل ما يوجد عند

(١) جريدة الأهرام، ١٩٦٩/١/٣١.

(٢) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ١٥٨.

الفصل الرابع =

بروست فى رسم سيمفونيته لضجيج باريس.^(١)

قيمة المكان كذلك أنه يهبنا الإيهام بالواقع، فلا يصبح العمل الفنى مجرد خيال فنان، عندما أحدثك عن شارع حقيقى، عن ميدان حقيقى، عن مسجد حقيقى، فمعنى ذلك أنى أتحدث عن حدث حقيقى، وشخصيات حقيقية. بل أن نجيب محفوظ تحقيقاً للإيهام يذكر المكان فى جمل من كلمات قليلة مثل قولة: "هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل" [رواية الحرافيش] وهو يتحدث عن المعالم التى رسخت فى وجدان الحارة مثل "التكية والقبو والقبر والسور العتيق" [رواية الحرافيش] ولعله من هنا جاء القول أن نجيب محفوظ "يكتفى بالخطوط العريضة والملامح العامة للمكان".

والحق أن القول بعمومية تفاصيل المكان عند نجيب محفوظ لا يخلو من عمومية هو الآخر. ثمة اختلافات مؤكدة بين البيت والحجرة والدكان والقهوة. اختلافات تتوضح فى التفاصيل الصغيرة التى تنسب المكان إلى بيئة محددة، إلى طبقة اجتماعية بالذات.^(٢)

(١) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ١٢.

(٢) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ١٧.

== الفصل الرابع ==

٣/٤ - العناصر المستخدمة فى إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى:

يتم إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى من خلال عرض ودراسة العناصر التى تؤثر على علاقة العمارة والأدب: وهى على النحو التالى:

أولاً: قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية.

ويتم من خلال عرض المفردات المعمارية والعمرانية التى تناولتها الرواية ولكن من خلال منظور معمارى وعمرانى.

ثانياً: مدى محاكاة المكان الروائى للواقع للمعمارى والعمرانى:

(أ) ويتم تحليل المكان المعمارى والعمرانى من خلال مفردات إكمية الضوء - الرائحة - الأشخاص - الألوان - البيوت - الممرات - التشكيل - الإنشاء - الإرضيات] لتحليل كيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعمارى والعمرانى.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى:

ويتم عرض خريطة وصور واسكتشات للمكان الواقعى من خلال منظور عمرانى يوضح الملامح البصرية للمكان الروائى فى أجزاء من الرواية.

ثالثاً: مقارنة بين الوضع الحالى والوضع السابق فى الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى:

ويتم من خلال عرض مجموعة من الاسكتشات والصور التى ترصد الواقع الحالى فى الفترة المعاصرة وفترة زمن الرواية.

ثم يتم تفريغ نتائج إعادة استقراء الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى فى جدول. لرصد قوة العلاقة بين العمارة والأدب الناتجة من تأثير الثلاث عناصر السابقة، ويتم اعطاء رمز يوضح مدى قوة العلاقة بين العمارة والأدب، فيتم إعطاء الرموز التالية:

== الفصل الرابع ==

- علاقة قوية بين العمارة والأدب. ●
- علاقة متوسطة بين العمارة والأدب. ●
- علاقة ضعيفة بين العمارة والأدب. ○

شكل (١١٢-٤)

جدول يوضح علاقة الممارسة والأدب

زقاق المدق	خان الخليلي	السكينة	قصر الشوق	بين العصرين	للروايات	العناصر المستخدمة في إعادة قراءة السرواية من خلال منظور معماري وعمراني
					قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية في الرواية	
					الضوء	
					الرائحة	
					الأشخاص	
					الألوان	
					البيوت	
					الممرات	
					الملمس Texture	
					للتشكيل والإثشاء	
					أرضيات	
					ب- الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي	
					الوضع الحالي في الرواية من خلال منظور معماري وعمراني	

== الفصل الرابع ==

٤/٤ - العنصر الأول: قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية.

يتم عرض المفردات المعمارية والعمرانية فى عدة أعمال أدبية وهى [بين القصيرين - قصر الشوق - السكرية - خان الخليلي - زقاق المدق] وعدة أعمال أدبية أخرى. وعرض اسكتشات معمارية وعمرانية وصور لهذه المفردات.

١/٤/٤ - السور:

السور فاصل، يفصل بين مكان وآخر، ويفصل مكانا عن آخر، وكانت مدينة العصور الوسطى والمملوكية إلى أوائل القرن العشرين. تحافظ على كيانها بأسوار تحيط بها.

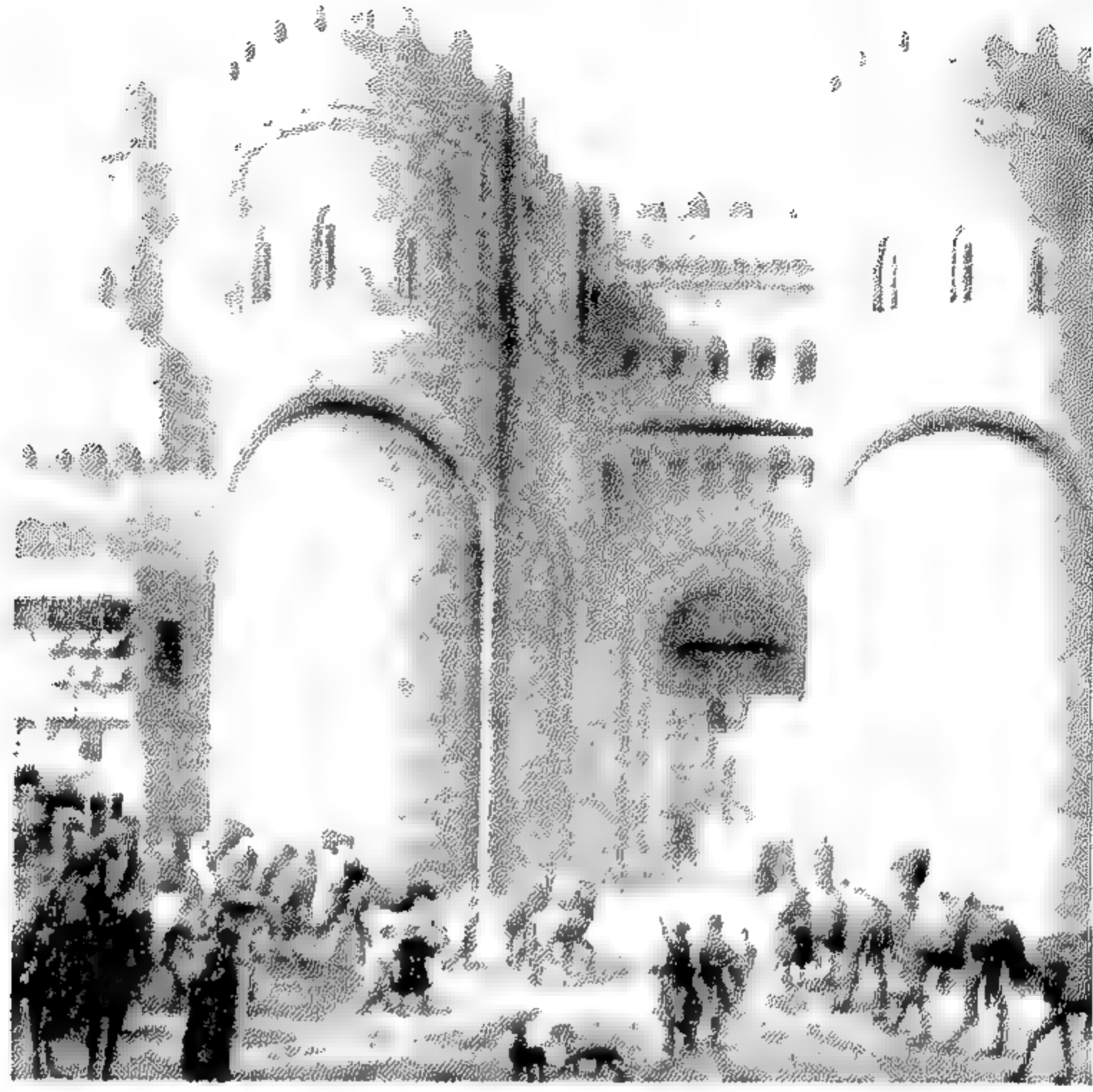
وكان فى الأسوار أبواب من هنا جاءت التسميات : باب البحر، باب الحديد، باب الخرق (الخلق)، باب الشعرية، باب زويلة، بين السورين. (١)

قد كان بالسور الذى بناه جوهر الصقلي عند بناء القاهرة عدة أبواب رئيسية كان فى الجهة البحرية باب النصر القديم شكل (٣-٤) ، وباب الفتوح القديم شكل (٤-٤) وكان بالجهة القبلىة باب زويلة شكل (٤-٥) وفى الجهة الشرقىة الباب المحروق القديم وفى الجهة الغربىة كان هناك باب سعادة. (٢)



شكل (٣-٤)
باب النصر (David Roberts)

(١) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق ، ص ١٩٤
(٢) عباس الطرابيلى، أحياء القاهرة المحروسة، خطط الطرابيلى، ص ٤٠



شكل (٤-٤)

باب الفتوح (Pascal Coast)

فى رواية السكرية: فى الفصل الثامن:

".. يمشى رضوان بن ياسين فى الغورية، يمر بالسكرية، يجتاز بوابة المتولى، ثم يميل إلى الدرب الأحمر.." (١)

ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشعبى لهذه البوابة الضخمة التى لا يزال متبقية إلى يومنا هذا وتعتبر واحدة من أربع بوابات قديمة وصلوا إلى عصرنا من بوابات وكما روى لنا ستانلى لينبول عند مجيئه إلى القاهرة:-

"إن الشارع الذى ندخله الآن يختلف كل الاختلاف عن ذلك الذى تركناه فلقد كنا منذ لحظة وجيزة نطوف لنشتري من هذه الحوانيت، حيث نشتري السلع الرخيصة فى أحد أنحاء القاهرة المزدهمة، والتى تواجه تلك البناء الفخم لجامع

(١) نجيب محفوظ، رواية السكرية.

الفصل الرابع =

السلطان المؤيد المملوكى، ذلك الجامع الذى تقوم مؤذنتاه على باب قديم بديع يسمى "باب زويلة" ولو أن الناس فى الوقت الحاضر يطلقون عليه عادة "باب المتولى" لأنهم يعتقدون أنه كان فيما مضى مقراً "للقطب المتولى" زعيم الأولياء فى ذلك الوقت، والذى يحوط حياته شئ من الغموض والإبهام. وهذا الولى المقدس له قدرة عجيبة فى التنقل من مكان إلى آخر بحيث يكون خافياً على الأنظار. فهو يطير دون أن يراه أحد من أعلى الكعبة فى مكة إلى باب زويلة، وهناك يستقر فى مخدع خلف الباب الخشبي والمؤمنون بهذا الولى يسبحون وهم يمرون بجانب هذا المخدع، على حين يدفع غيرهم الفضول إلى أن يختلسوا النظرات ليتحققوا هل الوالى هناك حقاً. وإذا انتابك صدام فليس من علاج ناجح إلا أن تدق مسماراً فى الباب، والعلاج المحقق للألم الأسنان هو أن تنتزع السن الذى يسبب لك الألم وتضعه فى نفس تلك البقعة المقدسة. ولربما كان انتزاع السن أو الضرس فى حد ذاته علاجاً للألم. غير أن الإيحاء يشم منه رائحة الكفر والإلحاد. ومن ثم فإنه من الأفضل على أى حال أن ينتزع الضرس ويثبت هناك، حيث تجد الباب يحفل بالكثير من النذور من أمثال هذه الأشياء الغريبة وغيرها. ولو كتب لهذه النذور جميعها النجاح لكان هذا القطب طبيباً بارعاً من غير شك".^(١)

ونرى أن وراء باب المتولى أسطورة تجعل من الباب له قيمة وله أهمية يجعلنا نشعرها ونحن أمامه نتأمله وعندما نقرأه فى إحدى فصول الرواية.

ولقد احتلت هذه البوابة موقعا فى الأدب المصرى، فثمة رواية كاملة تدور حولها كتبها محمد سعيد العريان، وتجرى أحداثها خلال السنوات الأخيرة للسلطنة المملوكية المصرية، قبل زوالها على أيدي العثمانيين، وفى ألف ليلة وليلة نجد باب زويلة مسرحاً لإحدى حوادث النشل وتدور السكرية أحد أجزاء ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة فى حارة تقع ملاصقة لبوابة زويلة.

وحتى الآن لا تزال البوابة العتيقة، تقوم فى وسط البيوت التى تزاحمت حولها، وكادت تخفى معالمها، رمادية بأحجارها، قاتبة بتاريخها، يلفها غموض وإبهام لكثرة ما نسخ حولها من أساطير، لكن أبرز ما يتعلق بها، أن الآلاف لاقوا حتفهم هنا فوقها، بعضهم من أفراد الشعب المصرى المغلوب على أمره، وآخرون ارتكبوا جرائم قد تكون صغيرة أو كبيرة، وأمراء متمردون، وأسرى انتهت حياتهم فى ذلك المكان، وسلطان واحد، شنع وهو يدافع عن آخر ما تبقى فى سلطنة مصر المشعلة.

غير أن باب زويلة لا زال يحتفظ بعلامات من الوظيفة التى ظل

(١) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، ص ٢٨

== الفصل الرابع ==

يمارسها لأطول فترة من الزمن، أنه المكان الذي كانت تعلق عليه الرؤوس، وإذا دقت النظر فقد تلمح بقايا دماء جفت منذ قرون، في هذا الموضع علقت رؤوس فلاحين فقراء وأغراب وأعداء، وسلاطين حكموا مصر.



شكل (٤-٥)

باب زويلة (David Roberts)

٢/٤/٤ - الساحة:

ترتبط المساجد وخاصة المساجد الجامعة منها بالساحات العامة التي تطورت بدورها مع تطور المكانة التخطيطية لهذه المساجد في المدينة العربية القائمة وكانت الوظيفة الأساسية للساحات العامة للمدن على مر العصور هي ممارسة الأنشطة الجماعية للجماهير سواء منها الدينية أو الاجتماعية أو التجارية أو السياسية وإن كانت هذه الأنشطة تغلب على وظيفة الساحة في مدن العصور التاريخية المختلفة. وفي القاهرة المعز كانت الساحة العامة للمدينة تقع بين القصر الشرقي الذي بناه جوهر الصقلي للمعز والقصر

الفصل الرابع

الغربي الصغير الذى أقامه العزيز بالله بن المعز وسميت هذه الساحة (ما بين القصرين) بعيدة عن الجامع الأزهر وقد خصصت لعرض الجيوش وبعض الاحتفالات بالمناسبات الوطنية وتشابه مع العلاقة بين القصرين الذى بناهما اخناتون فى تل العمارنة ومع وجود الساحات العامة فى المدن الإسلامية القديمة وجدت بعض الساحات الصغيرة كانت تمثل كل منها متسعاً غير منتظم أمام المساجد المحلية تقام فيها الأسواق اليومية أو الموسمية معبره بذلك عن ظاهرة من مظاهر الارتباط العاطفى بين السكان وأحيائهم الوطنية مع اعتبار المسجد مركزاً لهذا الارتباط.^(١)

يصف الفنان الساحة بأنها ترمز إلى التجارة^(٢) شكل (٦-٤) ، شكل (٧-٤)

وفى رواية بين القصرين:

.. وفى أوقات الثورات أو المظاهرات فإن الساحات تتحول إلى مكان يعسكر فيه الجنود. وقد أقام جنود الإنجليز، فى الساحة المواجه لبيت بين القصرين - إيان ثورة ١٩١٩ - معسكر اليهم^(٣).



شكل (٦-٤)

ساحة جامع السلطان حسن (David Roberts)

(١) عبد الباقي إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٢) حوار للكاتب محمد جبريل مع نجيب محفوظ

(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين.



شكل (٧-٤)

ساحة جامع السلطان قايتباي (David Roberts)

٣/٤/٤ - المسجد:

للمسجد مكانته الأساسية في المدينة الفاضلة فقال رسول الله (ص):
"أحب البلاد إلى الله مساجدها وأبغض البلاد إلى الله أسواقها" وقال عليه
الصلاة والسلام "من تطهر في بيته ثم مشى إلى بيت من بيوت الله ليقتضى
فريضة من فرائض الله كانت خطواته أحداهما تحط خطيئة والأخرى ترفع
درجة" وقال "من غدا إلى المسجد أو راح أعد الله له في الجنة نزلا كلما غدا
أو راح".

وارتباط المرء بالفضيلة في سلوكه ومعاملاته وفي حركاته وسكناته
في إطار المجتمع الذي يعيش فيه ويسكن إليه لا يكمله إلا ارتباطه بالبيئة
العمرانية التي تغلف هذا المجتمع ارتباطا ماديا ومعنويا وعلى هذا المفهوم

الفصل الرابع

تبني المدينة الفاضلة حيث يلتزم مجتمعها بالتعاليم الإسلامية ويلتزم بناؤها بتوفير البيئة الصالحة التي يمكن أن يمارس فيها هذا المجتمع حياته الفاضلة. فالتعبير بكل خط في التخطيط أو التصميم لابد وأن يبدأ أولاً من منطلق الحياة الفاضلة لخير أمة أخرجت للناس^(١).

وفي رواية بين القصرين

.. وقد أمضت أمانة سنوات إقامتها الدائمة في بيت بين القصرين، لا تغادره، تروعا المآذن التي تراها من سطح البيت تنطلق انطلاقاً ذا إحياء عميق، تاره عن قرب حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، وتارة عن بعد بعيد، فتبدو لها حملة بلا تفصيل كمآذن السين والغورى والأزهر، وثالثة من أفق سحيق فيترأى أطرافاً كمآذن القلعة والرفاعي، وتغلب وجهها فيها بولاء واقتنان، وحب وإيمان، وشكر ورجاء، وتحلق روحها فوق ذراعها أقرب ما تكون إلى السماء، ثم تستقر عينها على مننّة الحسين، تحبها لحب صاحبها إلى نفسها فتنبض نظرتها حباً وشوقاً، مشوبة بحزن يطوف لها كلما ذكرت حرمانها من زيارة ابن بنت رسول الله، وهى على مسيرة دقائق من متواه^(٢) شكل (٨-٤).



شكل (٨-٤)

جامع الأزهر (The glory of Cairo)

(١) عبد الباقي إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٤٢-٤٣.

== الفصل الرابع ==

مسجد المؤيد:

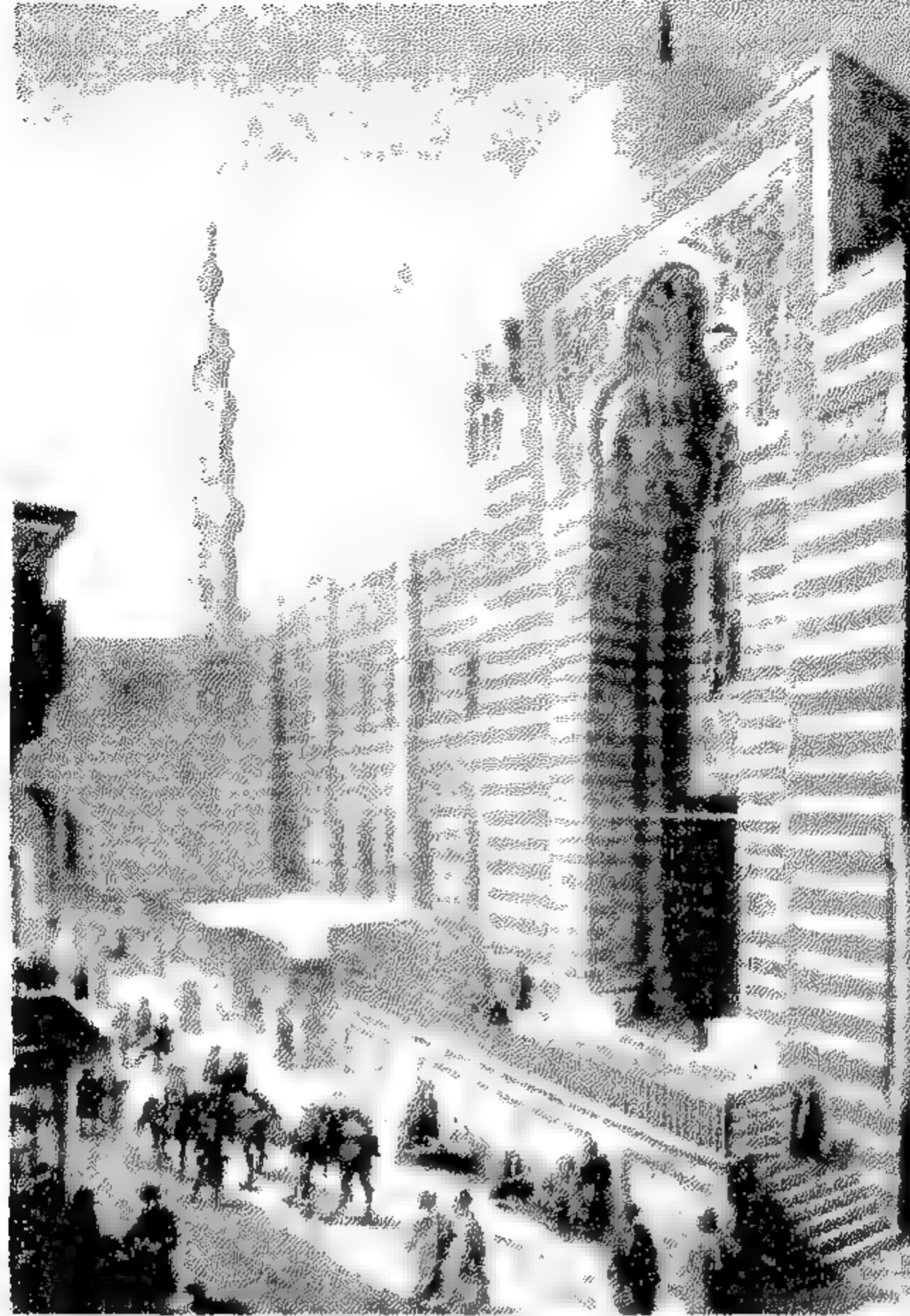
وإذا ذهبنا إلى شارع الغورية مشيت فيه وقبل أن تقترب من نهايته، ستطالعك مئذنتان رشيقتان تقومان في الفراغ، لا تعلوان فوق المسجد، إنما فوق باب زويلة أحد أبواب القاهرة القديمة. تبدو المئذنتان رشيقتين، كأنهما حارسان غامضان على الماضي البعيد، كنوزه.. كأنهما ترقبان المارة من تحت البوابة، والرجال والنساء والأطفال، ترصدان ما جرى وما حدث خلال ما يقرب من خمسمائة وستين سنة عمر تواجدهما هنا، هاتان المئذنتان تنتميان إلى مسجد المؤيد شيخ المحمودي، الذي يقع بجوار باب زويلة، وربما تبدو المئذنتان والمسجد، وما رآه من أحداث عندئذ ستدب الحياة في الحجارة، ستطلق نرات التراب وتقطر دما.. إذن لنبدأ الرحيل، مع تاريخ واحد من أجمل المساجد..^(١) شكل (٩-٤) ، شكل (٤-١٠).



شكل (٩-٤)

أمام باب زويلة (David Roberts)

(١) جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، ص ٧٩



شكل (١٠-٤)

جامع المؤيد (The glory of Cairo)

مسجد الحاكم بأمر الله

بالقرب من نهاية شارع المعز لدين الله، قبل وصولنا إلى بوابة الفتوح، أحد أبواب القاهرة القديمة السبع يمتلئ الجو برائحة سوق الليمون والزيتون الأخضر ويسد الطريق أمامنا سور القاهرة القديم، تبدو سلاسل الحصن الذي يطوق القاهرة، كذلك أماكن وقوف الجند، وفراغل المراقبة، في الفراغ تعلو مؤننتا الحاكم بأمر الله وتحتهما يمتد أكبر مسجد في مصر، وأكثر المساجد إهمالاً ورتانة.

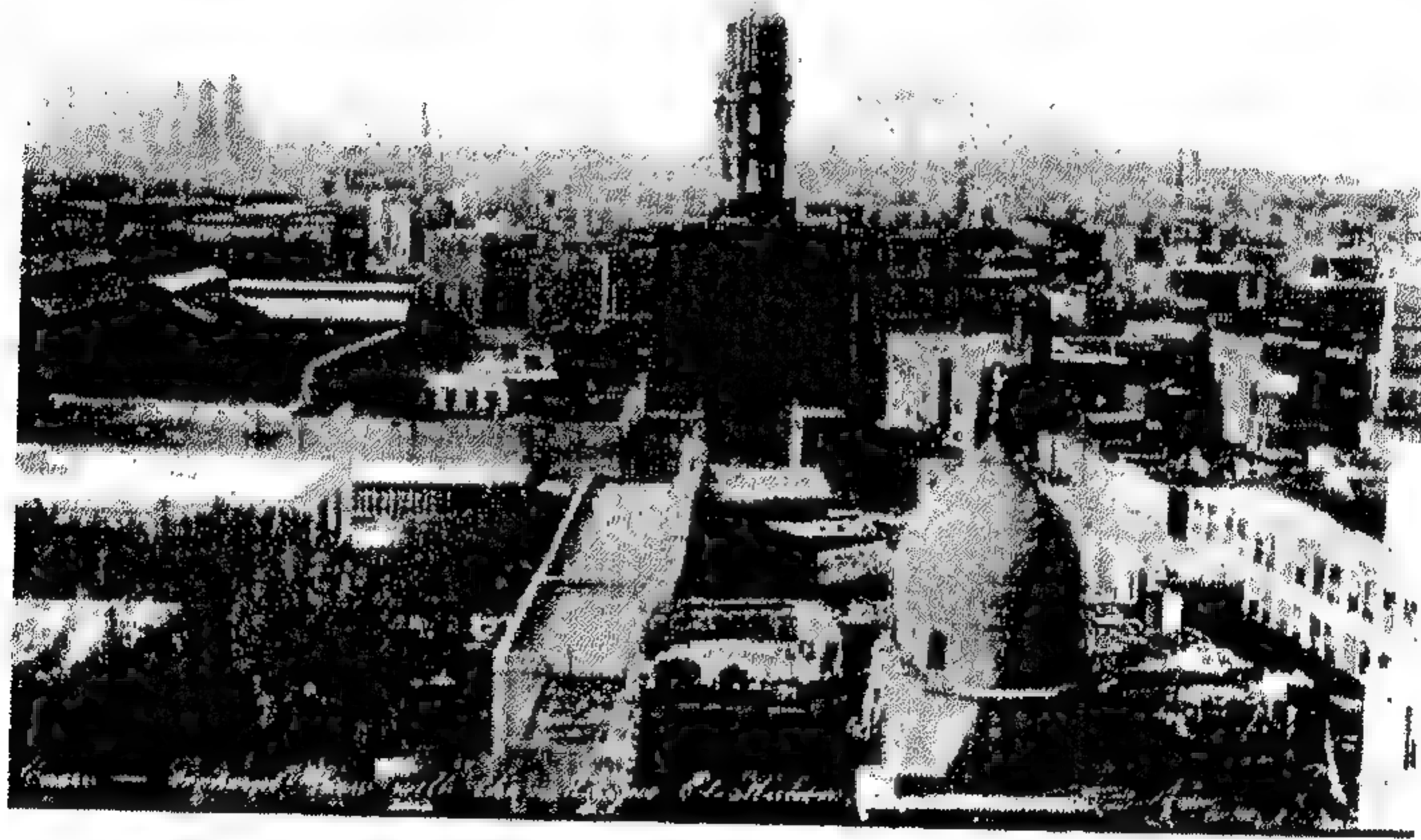
في وصف جمال الغيطاني لمسجد الحاكم بأمر الله:

"الآن، يوجد في القاهرة القديمة مسجد كبير، فسيح، يطلع منه شعائر الصلاة منذ قرون، وصلنا من العصر الفاطمي، وكما لاقى صاحبة ظلماً فادحاً من المؤرخين، فإنه يعاني الآن وحدة هوان لا مثيل لهما، فأصمته متهمة ومؤننتاه النادران تسكنهما الوطاويط، وفوق قسم منه أقيم بناء قبيح لمدرسة ابتدائية، مدرسة السلحدار الابتدائية، وفوق قسم آخر مخزن، غير أن المسجد الفسيح

الفصل الرابع =

يحتفظ بهيبه غامضة تتسق مع سيرة صاحبة التي يلفها نفس الغموض والهيبة، إن أطلاله القديمة تضم بين ثناياها أسرار هذا العهد البعيد المثير.."

ووراء هذا المسجد غموض وقصة وهي في يوم الثلاثاء ١٣ فبراير سنة ١٠٢١ سنة ٤١١ هـ، الليلة يخرج الحاكم بأمر الله في باب القصر الشرقي الكبير، ركب حماره، متوجهاً إلى خارج القاهرة، المدينة هادئة، وثمة غموض في الجو، ويبدو أن أم الحاكم أحست بما سيقع، تعلقت به قبل خروجه، رحبت بحرارة أن يبقى ألحت عليه لكنه أصر على الخروج، الليلة ظلامها كثيف، النجوم كثيرة في السماء، عند بداية الجبل عاد مرافقوه، وأوغل الحاكم في الدروب المهجورة، يقال أنه نظر طويلاً إلى السماء، ثم صاح "ظهرت يا مشنوم" ومنذ هذه اللحظة لم يقع عليه عين بشر حتى الآن، لم يعثر له على جثة، وازداد الموقف غموضاً وعندما نقف الآن في صحن المسجد الفسيح المتهدم، تهيمن علينا مسيرة الحاكم بأمر الله، كأنه يرقبنا من مكان خفي، لقد صلى هنا، ومشى هنا، ومن أمام هذا المسجد صار إلى الجبل قبل غيبته، وإلى المسجد يجئ بعض الناس من الهند بين فترة وأخرى، من بقايا الفاطميين هناك، يحجون إلى مسجد الخليفة الفاطمي، إن الأعمدة تقاوم جاهدة البلى، نلمح الإعياء فوق جدرانها، والخراب حول مئذنتيه، يحول بالذهن خاطر، هل يعود الحاكم يوماً ليعمر هذه الأطلال، وليسأل نفسه، كيف تحول هذا المسجد الضخم إلى تلك الأطلال..؟^(١) شكل (٤-١١).



شكل (٤-١١)

مسجد الحاكم بأمر الله (lehnert and landrock)

(١) جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، مرجع سابق، ص ٨٩.

== الفصل الرابع ==

المئذنتان:

ربما يمثل كل حجر فيهما حدثًا تجمد من العصر البعيد، تدركنا رهبة
إذ ندخل المئذنة الشمالية من باب صغير فوق سور القاهرة القديمة، السلم
حلزوني متسع، فوق درجاته نقوش فاطمية تأكلت، تدور السلالم حول جسم
اسطوانى ضخمة من الحجر، تفجع الأذن بأصوات غريبة تلوث ضوء النهار،
تنال من رهبة المكان، إنها الوطاويط، لا تخرج في النهار وفي السماء تنتقل
أسرابها إلى أشجار النيق القديمة في فناء الجامع. وتطير إلى الشرفة الرئيسية
بيت السحيمي الأثرى القريب وتبدو المئذنة البحرية، القاعدة المربعة، يعلوها
بناء مربع آخر يميل ميلاً خفيفاً، يذكرنا هذا الوصف الرحالة عبد اللطيف
البغدادي لمنازة الاسكندرية عام (٢٠٠م)، ربما تأثر المهندس الذى أشرف
على بنائهما بشكل المنارة التى كانت قائمة فى ذلك العهد ولم يهدمها الزلزال
بعد، ربما كان قد تأثر بشكل الأهرامات المصرية، هنا نرصد التميز الذى بدأ
فى بناء المآذن المصرية والذى يستمر تطوره حتى تكتمل كافة عناصره فى
عصر السلطنة المملوكية، نلاحظ فوقهما بنائين غريبين عن الطراز الأصلى
للمئذنتين إنها الإضافات التى قام بها الأمير بيبرس الجاشنكير عام ٧٠٣ هـ
بعد أن هدمها الزلزال، لكن ما بناه يبدوا شاذاً ، لم يراع الطراز الأصلى
للبناء أكمله ببناء من زمنه هو، ومن أقدم المآذن مئذنة مسجد ابن طولون
شكل (١٢-٤).



شكل (١٢-٤)

جامع أحمد بن طولون (lehnert and landrock)

الفصل الرابع

ويوجد أيضاً مئذنة الجيوشي فوق جبل المقطم (٤٧٢ هـ - ١٠٨٥ م) وهى التى وصلتنا فى العصر الفاطمى، لقد اختفت مئذنة جامع الأقمر وتصور مئذنة الجيوشي مرحلة من تطور المئذنة المصرية أو هكذا اتضح معالم المآذن المصرية الأولى برج مربع ينتهى بشرفه وفوقه طابق آخر مربع، كما يبدو وفى مئذنة الجيوشي، وبجوار الباب الأخضر لمسجد سيدنا وإمامنا الحسين عليه السلام فى القاهرة شق ضيق فى هذا الجدار القديم المتبقى من البناء الأصلي وفوق هذا الشق تقوم مئذنة المشهد التى شرع فى بنائها فى عصر صلاح الدين الأيوبي (٦٣٣ هـ - ١٢٣٦ م)، وما تبقى من المئذنة قاعدتها الأيوبية أما جزئها العلوى فقد تهدم واستبدل به بناء عثمانى فى عصر الاحتلال التركى المتأخر.

وإذا ما انتقلنا إلى شارع بين القصرين، وفى منطقة الصاغة، حيث سوق الذهب والفضة، سنجد مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب. إنها المئذنة الوحيدة التى تبقت سليمة من العصر الأيوبي شكل (٤-١٣).



شكل (٤-١٣)

مدرسة الصالح نجم الدين أيوب (The glory of Cairo)

ونلاحظ أن شخصية المئذنة المصرية لم تتبلور، ولم يتضح إلا فى

الفصل الرابع

العصور التي نعت فيها مصر بالاستقلال، الدولة الفاطمية، ثم الأيوبية، والسلطنة المملوكية. ومن مآذن العصر المملوكي الأول مئذنة المنصور قلاوون، قبل أن نصل إلى بابها الصغير نعبر ردهة طويلة، عالية السقف، تذكرنا بيهو المعابد الفرعونية، الهواء رطب، إلى اليسار تقوم قبة قلاوون الرائعة، التي استوحى في تصميمها قبة مسجد الصخرة، والتي يرقد تحتها الناصر والمنصور قلاوون شكل (٤-١٤) ، نصل إلى الباب الصغير الذي يسلمنا إلى سلم دائري من الحجارة، يستدير حول الجسم اسطوانتي يمثل باب المئذنة، يدور السلم، تتخلل الجدران فتحات دائرية قصيرة نلمح منها سمك جدران المئذنة الذي يبلغ حوالي المتر، نرى المدينة القديمة، والقريبة والمباني الحديثة الشاهقة عند الأفق^(١).



شكل (٤-١٤)

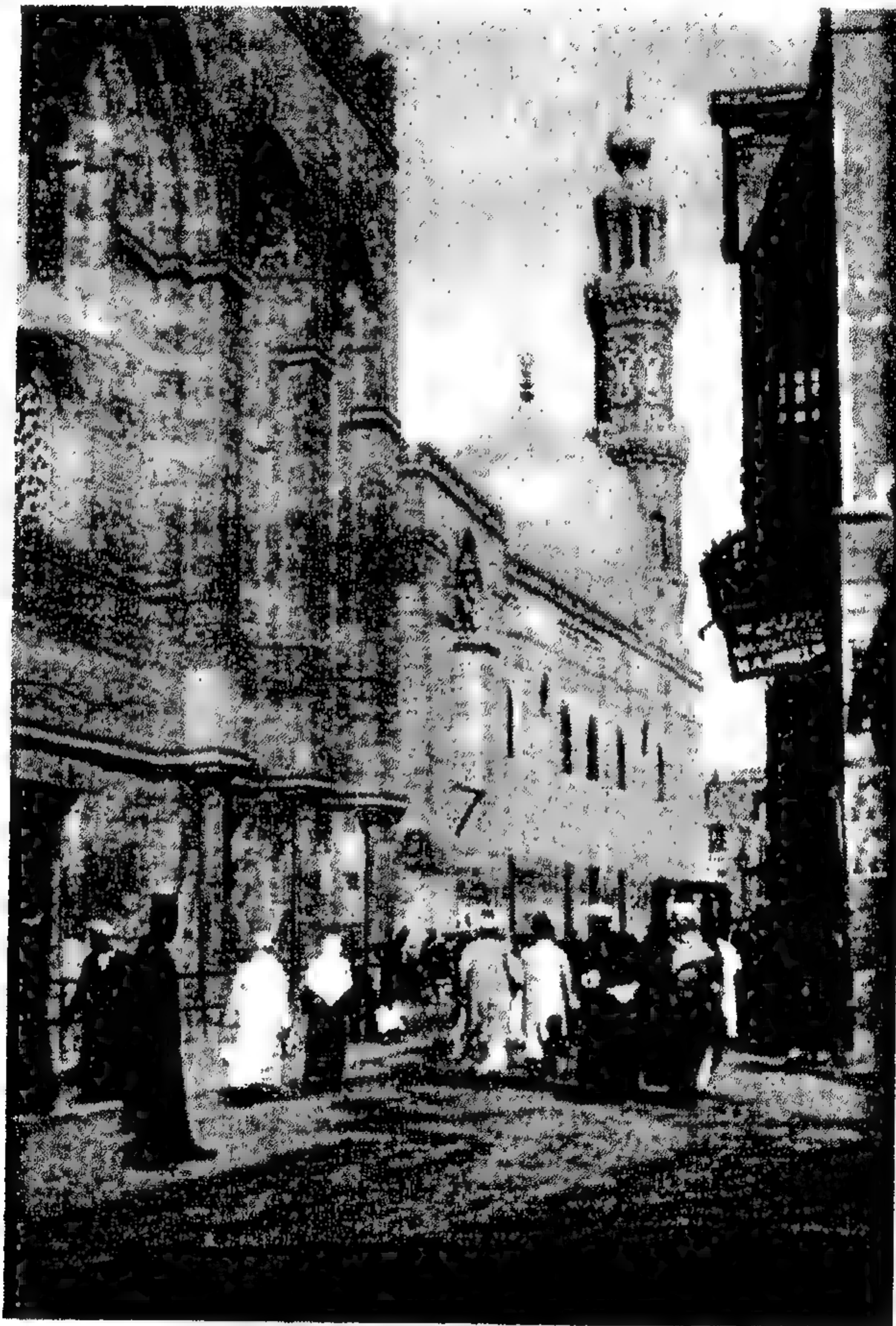
مسجد الناصر والمنصور قلاوون (lehnert and lardrock)

ومن فوق الطابق الثاني للمئذنة وبمنظرة خاطفة تجمع فترة طويلة من الزمن، أمامنا تعلو مئذنة مسجد السلطان برقوق، بقامتها الرشيقة وطوايقها الثلاثة المثلثة وطبقتها الوسطى المزينة بالرخام على هيئة دوائر متقاطعة،

(١) Caroline williams, *Islamic Monuments in Cairo*, Previous reference.

الفصل الرابع

وهذه الزخرفة الرخامية تعد الأولى من نوعها من المآذن المصرية يفصل
منذنة قلاوون عن منذنة برقوق شكل (١٥-٤) فراغ ليس بكبير إذا قسناه
بالأمستار، لكنه من عمر الزمن يبلغ مائة وعشراً من السنين، وسط الفراغ،
نلمح منذنة صغيرة أقل ارتفاعاً، إنها منذنة الناصر محمد بن قلاوون التي
تعلو مدرسته. والتي تعلو قاعدتها زخارف جصية رائعة هذه الزخارف بها
تأثيرات أندلسية أيضاً. في هذه الساحة تنتصب مآذن قلاوون وبرقوق، كل
منها تعبر عن عصر بأكمله، ولكنها في مجموعها تشكل متحفاً متكاملًا حياً
لفن العمارة الإسلامية.

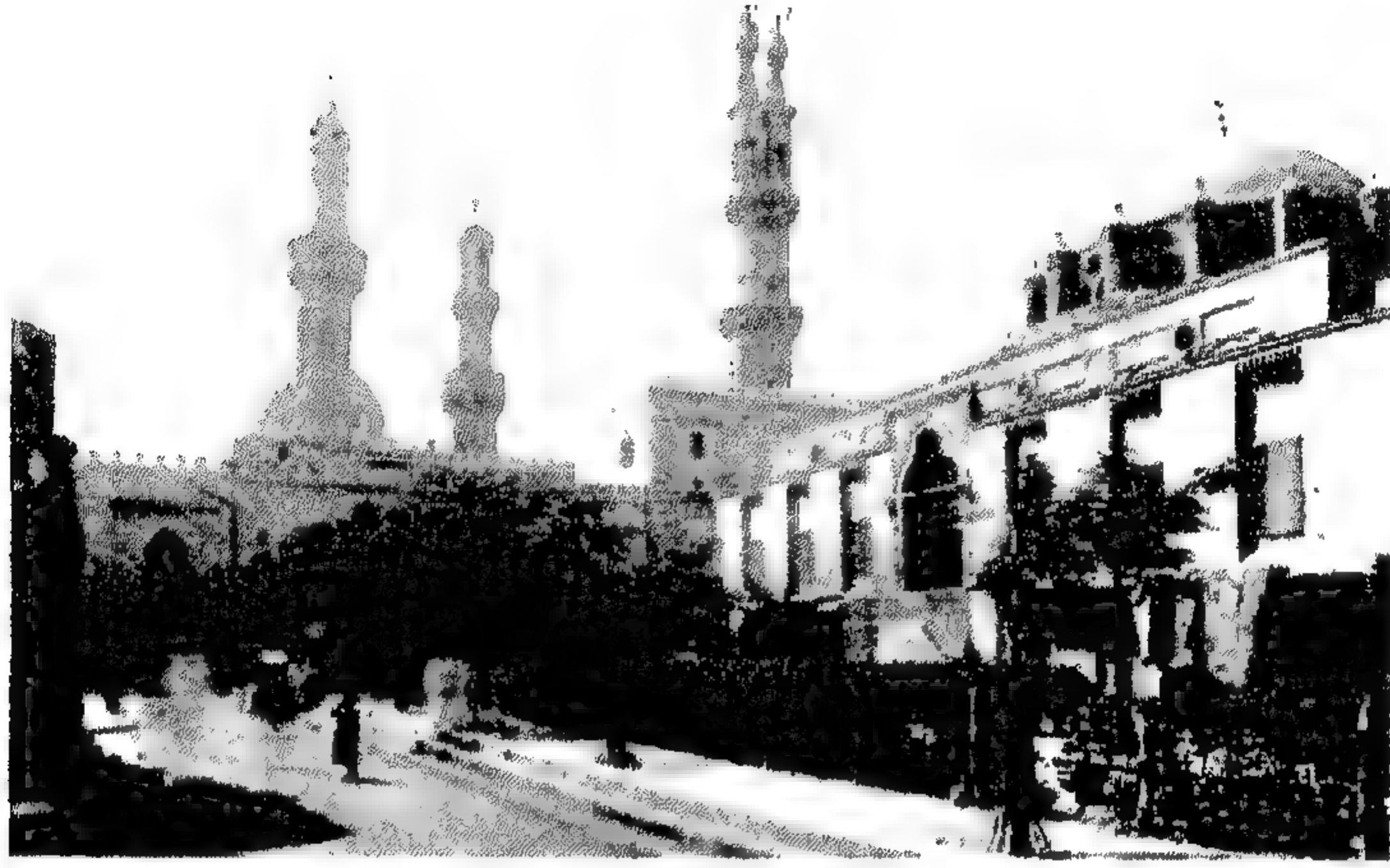


شكل (١٥-٤)

منذنة برقوق (lehnert and landrock)

الفصل الرابع

وفى مئذنة محمد بك أبو الذهب (١٧٠٣م) شكل (٤-١٦) المواجهة لمآذن الجامع الأزهر ويبدو الطراز هنا مختلفاً عن مآذن العصر التركي إذ أنها تنتمي إلى الطراز السوري المربع، ونلاحظ في المساجد الحديثة محاكاة لمآذن العصور الوسطى المملوكية لأنها تعد متكاملة العناصر من الناحية الفنية والجمالية وأرقى ما وصلت إليه المآذن المصرية.



شكل (٤-١٦)

مسجد محمد بك أبو الذهب (lehnert and landrock)

وفى رواية بين القصرين تقرأ:

.. فلا يلتفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كاطياف من المردة
ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة..^(١)

وفى الفصل السابع فى نفس الرواية:

.. عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد مكانه الذى يقع أمام جامع برقوق

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

الفصل الرابع =

بالنحاسين..^(١)

وفى الفصل الثامن عشر:

".. ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين.."^(٢)

وفى الفصل الأربعين:

".. وعندما يذهب أحمد عبد الجواد مع أولاده لصلاة الجمعة فى مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذى مشى فيه أمينة وكمال من قبل.."^(٣)

وتتفرد مدينة القاهرة بوجود مجموعة كبيرة من المآذن تمت إلى عصور مختلفة، فى كل منها خصائص العصر الذى بنيت فيه، وملامحه، قد تبدو المآذن مجموعة من المباني النحيلة الرشيقة التى تشبه لتسد الفراغ إذا نظرنا إليها بمعزل عن الظروف، لكن عندما نتوغل إلى الزمن الذى بنيت فيه سنجد أن الحياة قد دبّت فى الحجارة الرمادية الصماء، وسنجد أمامنا "أرشيفاً" حياً للعمارة الإسلامية.

فى صفحة ٥٦:

".. فلم يزل لمئذنته العالية نداء ما أسى أن تلبيه نفسه قطع طرق الحسين.."^(٤)

٤/٤ - الشارع:

الشوارع تتعانق فى الميدان. وكانت شوارع القاهرة فى عهد الحملة الفرنسية، ضيقة، وغير مبلطة وأغلبها مظلل والحصير الذى يستند إلى أعمدة خشبية مثبتة فى أعلى البيوت لتحوى المارة فى حرارة الشمس^(٥) شكل (٤) - (١٧)، بينما ينيرها ضوء منعكس وهو ما تبدى بصفه خاصة فى الشوارع التى شغلها الأسواق^(٦) مثل شارع الخيامية شكل (٤-١٨).

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٥) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مرجع سابق، ص ٦٣.

(٦) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٧٦.



شكل (١٧-٤)

الشارع في القاهرة الفاطمية (The glory of Cairo)



شكل (١٨-٤)

شارع الخيامية (الشمي)

الفصل الرابع =

وفى وصف ستانلى لينبول لشوارع القاهرة:

"وهذا الشارع الذى يعترضة باب زويلة عريض بالنسبة لمدينة القاهرة، ويحده الحوانيت والجوامع والخانات والميضات، وعلى عكس هذا تماماً نجد الشارع الذى ندخل فيه الآن، حينما نطوى زقاقاً ضيقاً، ثم ننحرف فجأة نحو اليسار وهذا الشارع خال من الحوانيت، ولو أن به جامعاً صغيراً، لعله ضريح أحد الأولياء الموقرين، ويقع فى أحد الأركان، وقد طليت جدران هذا الضريح بمختلف الألوان من أصفر وأحمر أو أبيض أو أزرق مما يضى كثيراً من البهجة على الزقاق الذى يقع فيه.." (١)

وفى رواية بين القصرين فى الصفحات الأولى:

".. كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، وتلتقى تحتها شارعاً النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال.." (٢)

وفى رواية بين القصرين فى الفصل الثامن عشر:

".. يمضى ياسين عبر شارع الجمالية، ثم يرى عطفة "قصر الشوق.." (٣)

وفى نهاية رواية بين القصرين نجد:

".. تتحرك المظاهرة التى اشترك فيها فهمى من ميدان المحطة حيث محطة السكة الحديدية الرئيسية وتتجه إلى مدخل شارع نوبار.." (٤)

اسم نوبار كان يطلق على شارع إبراهيم باشا ثم شارع الجمهورية فيما بعد وفى بداية عهد الملك فاروق أطلق اسم جده إبراهيم باشا على شارع نوبار، وأطلق اسم نوبار باشا على شارع آخر صغير يبتدأ من ميدان لاطو على وينتهى فى شارع المبتديان، وكان اسمة شارع الدواوين.

وفى رواية قصر الشوق فى الفصل السابع عشر

".. يخرج كمال مع حسين شداد وشقيقته عايدة، ويتجهون إلى الهرم للنزهة، تنطلق السيارة من العباسية، إلى السكاكيني، ثم إلى شارع الملكة نازلى (أصبح اسمة الآن شارع رمسيس)، ثم طريق الجزيرة، إلى سفح الهرم الأكبر، ثم أبى الهول.." (٥)

(١) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، مرجع سابق ص ٢٩.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==

وفى رواية بين القصرين:

".. أما طريق النحاسين، فقد كان أبعد ما يكون عن الهدوء.." (١)

وفى رواية قصر الشوق:

".. ويصف الفنان شارع التربيعة بأنه كالتية لا يكاد يمتد.." (٢)

وفى رواية بين القصرين:

".. الشارع الشعبى الضيق تكاد تشده عربة يد إذا اعترضت سبيله، وبيوته تكاد تستماس مشربياتها، ودكاكينه صغيرة متلاصقة والأرض تربة، والسابلة لا ينقطع لهم تيار، والزحام والطنين كخلايا النحل.." (٣)

".. وعند رؤوس الطرقات، يقف باعة اللب والفول السوداني والدوم والحلوى.." (٤)

وفى رواية بين القصرين

".. ثم تغيرت صورة الشارع لم تعد حركته ممثلة فى عربات اليد والكارو وسوارس التى تكاد يترنح من كبرها وتقلها.." (٥)

أضيفت إليها، وحلت بدلاً منها السيارات والدراجات التجارية والدراجات وتقلص شيئاً فشيئاً دور الدواب فى حركة السير. وقد جرت العادة فى القديم، على أن يشغل أحد الشوارع مجموعة من الداكن تختص بنوع معين من التجارة، كالنحاسين والصاغة والفحامين والخيامية والعقادين إلخ.. وحتى الآن، فإن بعض هذه الشوارع ما نزال تحتفظ بأسمائها القديمة. (٦)

فالصناديق نسبة إلى باعة الصناديق، وهى خزانة الملابس التى تقوم مقابل الدولاب، وكان شارع النحاسين يضم العديد من دكاكين باعة النحاس، وتركزت فى الفحامين دكاكين ومتاجر بيع الفحم، كما تركزت فى الخيامية دكاكين صناع الخيام وباعتها.

-
- (١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٥٣.
 - (٢) نجيب محفوظ، رواية قصر الشوق، مرجع سابق، ص ٢٩٤.
 - (٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ١٢٦.
 - (٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٤.
 - (٥) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٤٤.
 - (٦) فوزى الفتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، هيئة الكتاب، ص ٣٢٤.

== الفصل الرابع ==

وفى رواية "السكرية" فى بداية الفصل الرابع:

".. يغادر كمال سرادق الاحتفال إلى شارع القصر العينى، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمريكية ميدان الإسماعيلية.." (١)

وفى الفصل الحادى عشر:

".. يذهب كمال إلى مجلة الفكر بشارع عبد العزيز.." (٢)

وفى الفصل الثلاثين

".. يمشى كمال فى شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب.." (٣)

ولعل شارع سلامة بحى السيدة زينب هو الشارع الوحيد الذى ظفر من الأدب المصرى الحديث برواية كاملة هى "عودة الروح" (٤)

وفى وصف ستانلى لينبول للشارع:

".. أن قاسى الكثير من الجلبة والصخب فى الشارع. حينئذ يشعر المرء أن المهندسين المصريين قد أدركوا لحسن الحظ ما يقتضيه الحياة فى الشرق فهم يجعلون الشوارع ضيقة، ويظلونها بالمشربيات البارزة حتى لا تصل أشعة الشمس المحرقة إليها كما هو الحال فى شوارع المدن الأوروبية الواسعة، حيث تستطيع أشعة الشمس أن تنفذ إلى هذه الدور.." (٥) شكل (٤-١٩).

(١) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٤) محمد جبريل، مصر المكان، دراسات فى القصة والرواية، مرجع سابق، ص ١٩٧.

(٥) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، مرجع سابق، ص ٣١

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-١٩)

شارع في القاهرة الفاطمية (The glory of Cairo)

٤/٤/٥ - الدرب:

يأخذ الحي اسم من الدرب عادة والدرب يقضى إلى العطفات والحارات والأزقة، ودروب الأحياء الشعبية ضيقة، دكاكينها قائمة على جنباتها، ودورها بالية عتيقة، متربة الجدران، عالية الأبواب، متقاربة النوافذ، تكاد يد الجار تلامس من خلالها يد جاره، أما أرض الطريق فهي مكسوة -

== الفصل الرابع ==

غالبًا بكتل البازلت المربعة.

وفي الفصل الثامن عشر من رواية بين القصرين:

"..إنهما يغادران البيت إلى درب قرمز، ثم ميدان بيت القاضي.. شكل (٢٠-٤) ٢٠-٤



شكل (٢٠-٤)

درب قرمز (الباحث)

نفس الرواية:

"..ولكنه بدلاً أن يمضي إلى البيت محترقاً النحاسين عبر الميدان إلى درب قرمز.."

"..وخرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب.."(١)

٦/٤/٤ - العطفة:

في رواية بداية ونهاية:

"..ضيقة مصطفى على جانبيها البيوت القديمة والدكاكين الصغيرة ويعترضها عربات الغاز والخضر والفاكهة...."(٢).

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، مرجع سابق، ص ٦.

== الفصل الرابع ==

وفى رواية بين القصيرين فى الفصل الثامن عشر:

".. يمضى ياسين عبر شارع الجمالية، ثم يرى عطفة قصر الشوق.." (شكل ٤-٢١)^(١)



شكل (٤-٢١)

عطفة قصر الشوق (الباحث)

٤/٤-٧ الحارة:

الحارة فى اللغة هى الشارع الصغير المتفرع من الشارع الرئيسى، أما عند نجيب محفوظ تأخذ أبعاداً أعمق دلالة فهى قد تزخر إلى العالم كله أو قد ترمز إلى المجتمع المصرى كما فى زقاق المدق وقد ترمز إلى المجتمع الإنسانى فى توالى عصره، كما فى "الحرافيش". شكل (٤-٢٢).

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصيرين.



شكل (٢٢-٤)

حارة السكرية (الباحث)

والحارة في الأصل جزء من مجموع المدينة. (١)

وأذكر قول نجيب محفوظ: " الحارة هي البديل الموضوعي المفضل
عندى بصفتي من أولاد الحوارى" شكل (٢٣-٤)

(١) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٢٠٣



شكل (٤-٢٣) شارع بن طولون (Lehnert and landrock)

وفى رواية قصر الشوق: فى الفصل الثامن:

.. يرى أحمد عبد الجواد فى حارة اللوطاويط.. (١)

مجتمع الحارة

نشأة وتطور مجتمع الحارة فى المدينة الإسلامية:

من السرد والتحليل السابق لنشأة وتطور مجتمع الحارة فى المدينة الإسلامية يمكن أن نوجز أهم الخصائص التى تميزت بها كالاتى:

١- تألف النسيج العمرانى فى المدينة الإسلامية من مجموعة عناصر فراغية وبصرية تكررت فى معظم المدن الإسلامية واحتلت الحارة

(١) نجيب محفوظ، رواية قصر الشوق.

الفصل الرابع =

فى هذا النسيج مكاناً منفرداً حيث أنها تمثل أصغر وحدة اجتماعية تكونت منها الخطط المدينة ومثلت أيضاً إحدى مسارات الحركة الثانوية التى تألف منها النسيج العمرانى للمدينة الإسلامية.

٢- كان الشكل الأول للخططة وحاراتها انعكاساً للظروف السياسية والاقتصادية القائمة فى كل فترة وظهر ذلك أسماء الحارات القديمة كما كانت الأسماء التى اطلعت انعكاساً للوضع السياسى الاجتماعى بكل فترة.

٣- اختلفت إلى حد كبير التمايز الطبقي فى المدينة الإسلامية فلا توجد حارات للأغنياء وأخرى للفقراء ولكن نجد فى الحارة الواحدة يتجاوز الأغنياء مع الفقراء مع اختلاف شكل وحجم المسكن الذى كان يعكس الحالة الاقتصادية والاجتماعية لسكانه وكانت المساكن مهما بلغ ثراء ساكنيها تطل على حارة لا يتجاوز عرضها ٤ أمتار.

٤- أن تخطيط البيوت فى المدن الإسلامية تأثر لما سمح به شكل الرضى التى يقام عليها الدار وهو الشكل الذى فرضه تخطيط وشكل الحارات والأزقة الضيقة المتعرجة التى جاءت متلائمة مع الظروف المناخية والاجتماعية وطرق النقل والتنقل لما سمح به شكل وطبيعة طبوغرافية الموقع.

٥- كانت الخصوصية عامل مهم جداً فى تخطيط الحارات والبيوت فى المدينة الإسلامية حتى إنه جرى العادة على ألا يتواجد بابان متقابلان على الحارة وتوجيه الحياه إلى داخل البيوت التى تميزت بوجود عناصر إسلامية هى الفناء والمشربية وملاقف الهواء.^(١)

نشأة وتطور مجتمع فى مدينة القاهرة:

من السرد والتحليل السابق لمنشأة وتطور مجتمع الحارة من الفتح العربى وحتى عصر الولاة أمكن أن تتبين الخصائص التى تتم بها وهى كالآتى:

١- انقسمت مدينة الفسطاط إلى إخطاط سكنية لكل قبيلة خطتها الخاصة بها وتضم وحدات مبسطة المنازل المتقاربة فى التكوين والمظهر وكان الفصل على الأساس القبلى لاختلاف اللغة والعادات والتقاليد

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، ص ١٩

== الفصل الرابع ==

وسميت الخطط بأسماء القبائل التي سكنتها مثل خطة تجيب وخطة مهرة وخطة أخل الراية.

٢- كانت كل خطة تحتوى على مرافقها الخاصة من الخدمات الدينية إلى الأسواق والحمامات وكانت مكتفية ذاتياً وارتبط العمل بالسكن بالحرف والتجارة داخل الخطة الواحدة التي تكونت مجموعة من الحارات التي غلب عليها الطابع السكنى.

٣- لم يخضع تخطيط الفسطاط لنظام هندسى منتظم وضع لها لتتنشأ وتنمو عليه ولكن كان تخطيط الحارات والبيوت يخضع لما يمليه شكل الأرض وطبيعة الموقع وكانت أغلب الحارات وغير منتظمة فى العرض ويتفاوت عرضها من ٣ و ٤ وأحياناً يصل إلى المتر الواحد.

٤- كان التخطيط الذى ظهر فى الفسطاط كلها عربى إسلامي أوحى بها وفرضتها العوامل والظروف التى لازمت ظهور الدين الجديد وسيطر عليها الطابع العربى وطبيعتها مطالب الدين الجديد منذ اللحظات الأولى بملامح عربية إسلامية صريحة.

٥- أن تخطيط مدينتى العسكر والقطائع قد سار على نفس النظام المتعرج الذى ظهر فى الفسطاط وأيضاً حيث تقسيم المدينة إلى أخطاط وكانت كلها مناسبة لطبيعة النفس البشرية والمقاييس الإنسانية.

٦- أن ضيق الشوارع صفة أساسية فى المدن القديمة جميعها أما تعرجاتها وانسدادها مما يخلق مجتمعات مستقلة للحارات السكنية إنما جاءت به المدينة العربية الإسلامية وأن تخطيط مدينة الفسطاط هو بداية ظهور مجتمعات الخطط والحارات فى مصر الإسلامية^(١).

وسائل النقل والمواصلات.

جاء ضيق الشوارع وتعرجاتها أيضاً ليتناسب مع وسائل النقل والحمل والتنقل فى تلك الفترة وهى الدواب أما داخل الحارات فكانت مخصصة للسير على الأقدام حيث كان للتجارة حاراتها الخاصة بها.

المضمون الاجتماعى للدين الإسلامى:

وظهر ذلك فى العناصر المعمارية التى تميزت بها المدن الإسلامية

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٣٧.

الفصل الرابع =

عموماً من مشربيات وملاقف الهواء والأفنية الداخلية ووجود عناصر الخصوصية لكل بيت وحارة حتى أنه كان يوجد بوابة لكل حارة وكل مسكن للفصل بين الفراغ العام والخاص.

التخصص الحرفي:

وظهر واضحاً في فترات متلاحقة بعد نمو التجارة وازدهارها ووجود شوارع وحارات متخصصة لنوع معين من السلع والتجارة وتميزت بقربها من القصبة الرئيسية للمدينة.

٦- وبذلك يتضح أن الحارة في نشأتها أساساً كانت مخصصة للسكن فقط وكانت النواحي الإدارية يختص بها المسجد والساحة والقصر أو دار الإمارة، أما الحارات التجارية والحرفية المتخصصة فقد ظهرت في وقت لاحق بعد نمو حركة التجارة والتصنيع الحرفي وغالباً ما كان هناك تدرج في الوظائف فنجد القصبة الرئيسية يقع عليها النشاط التجاري الرئيسي أنا النشاط المهني والحرفي فيقع في الحارات والشوارع القريبة من القصبة والتي غالباً ما تكون متعامدة عليها أما الحارات السكنية فكانت هي السائدة على مستوى المدينة وتمتعت كل خطة بحاراتها بنوع من الاستقلال الذاتي في توافر جميع الخدمات اليومية داخل الخطة الواحدة^(١)

مجتمع الحارة في العصر الحديث:

إن مجتمع الحارة في نشأته وتطوره تأثر بشكل أو بآخر بالظروف المصاحبة للنشأة منذ بداية تخطيط الفسطاط وحتى اليوم، وانعكس ذلك على الحارة ككيان اجتماعي واقتصادي وأيضاً فراغى مكون للنسيج العمراني لكل مرحلة من مراحل نمو القاهرة.

ويمكننا القول أن الاتجاهات التخطيطية التي ظهرت في الفسطاط كلها عربية إسلامية أوجت بها وفرضتها الظروف التي لازمت دخول الدين الجديد وطبيعتها منذ البداية بلامح عربية إسلامية واستمرت بنفس الروح وامتدت إلى العسكر والقطائع وقاهرة المعز وحتى بداية القرن التاسع عشر وذلك لأنها تتوازن فيها الاحتياجات المادية والنفسية للإنسان وتحورت وفقاً لاحتياجات ومتطلبات الحياة العامة.

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٤٢-٤٣

الفصل الرابع =

- ١- نشأت الحارة مكونة للخطط السكنية لمدينة الفسطاط وكانت فى مراحل الأولى مخصصة فقط لسكنى الجنود أصحاب عمرو وأهلهم وأثرت الانتماءات القبلية واختلاف اللغة والعادات والتقاليد لحماية المسلمين الأوائل فى تشكيل وتقسيم الحارات السكنية حيث تأثر التخطيط والبناء بما ترسب فى نفوس كل جماعة منهم من ثقافتهم قبل الإسلام^(١)
- ٢- أصبحت الفسطاط تضم فى مراحل تطورها داخل حاراتها خطط جميع سكان المدينة سواء جنود أو مدنيين مسلمين أو من أهل الكتاب مع تخصيص خطة أو حارة لكل مجموعة منهم حسب مجملها العدوى وتميزت الخطة السكنية بالاكتماء الذاتى واشتملت على جميع عناصر الحياة اليومية من خدمات أنشطة وحرفية وترفيه بجوار السكن الذى تميز به الحارات السكنية وبذلك مثلت الحارة الوحدة التخطيطية الأولى المكونة للخطة التى مثلت بدورها النواة التخطيطية المكونة للمدينة.
- ٣- استمرت الأفكار التخطيطية التى ظهرت فى الفسطاط حتى بعد نشأة القاهرة المعز التى بالرغم من أنها مدينة خاصة للخليفة وجنوده إلا أن يقسم الخطط والحارات كان بنفس الأسلوب الذى ظهر فى الفسطاط فى مراحل الأولى. أى كانت الحارات مخصصة لكن الجنود فقط كان التقسيم على الأساس القبلى وظهر ذلك فى أسماء الحارات مثل حارة الروم حارة زويلة، درب الأتراك^(٢).
- ٤- وبعد أن توحدت القاهرة فى عصر صلاح الدين الأيوبي مرجح القاهرة والقطائع والفسطاط سوراً واحداً لم يعد هناك فصل واضح فى السكن بين الجنود والمدينتين وأصبحت المدينة تشمل وحدات تخطيطية واحدة ونسيج عمرانى واحد وغلبت على الحارات الصفة السكنية وتجمعت الحرف والصناعة فى حارات خاصة تركزت فى الفسطاط وانتشرت على أطوال قصبة المعز فى القاهرة.
- ٥- وكانت بداية التحور الحقيقى فى طبيعة الحارة وتحولها من صفتها السكنية مجال المانيفاتورة والحوانيت والدكاكين على طول قصبة

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٥٠

(٢) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٥٠

الفصل الرابع

المعز وفى الحارات المتعامدة على القصبة وانتشرت فى الأسواق داخل الخطط السكنية وشهدت القاهرة فترة انتعاش اقتصادى كبيرة التجارة على الحرفة لمالها من عائد اقتصادى سريع.

٦- وفى أوائل القرن التاسع عشر كان هناك تنوع فى أشكال الحياة داخل الحرفية ظهر التخصص الحرفى للشارع والحارة وكان هناك حارات إنتاجية حرفية مثل الصاغة، النحاسين، المغربلين.. إلخ.

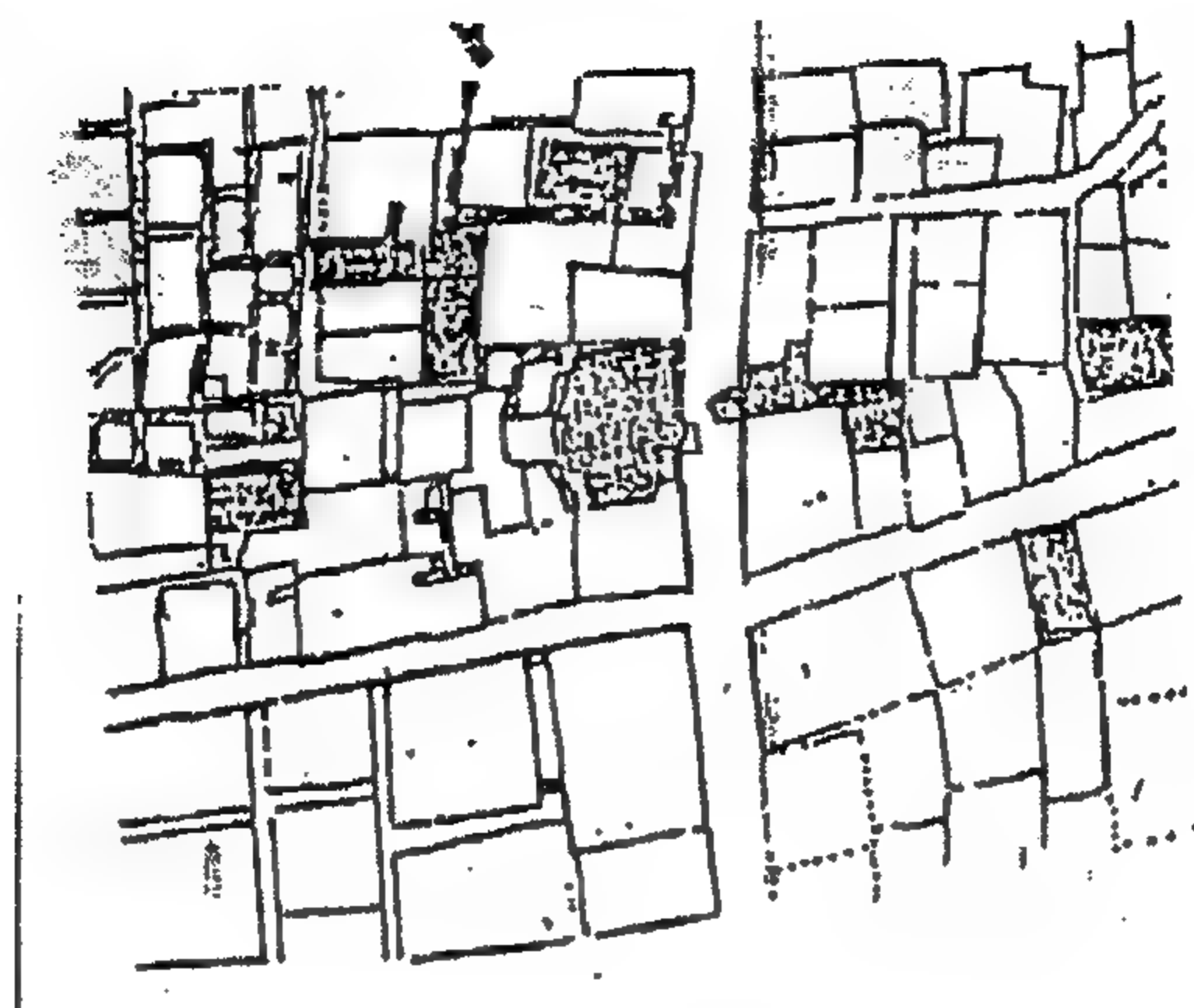
التى سكن الصناع فوق ورشهم ومعاملهم وضمت الحارة الحرفة بجوار السكن ثم بظهور بنظام الوسطاء فى عصر محمد على ظهرت الحارة المنتجة التى ضم المسكن الواحد فيها السكن بجوار الحرفة وتنوعت أشكال الإنتاج داخل الحارة الواحدة تبعاً لمهنة وحرفة أفراد كل أسرة.

وبدخول مصر فى عجلة التصنيع الحديث عاد المسكن إلى نشأته الأولى وتخصص للسكن فقط وخرجت الحرفة خارج نطاق الحارات إلى مصانع كبيرة فى الضواحي الجديدة بعيدة عن المناطق السكنية وإن استمرت الحارات الحرفية منتشرة وقريبة من قصبة المعز.

وبظهور الضواحي الحضرية الجديدة مثل جاردن سيتى والأزبكية وبركة الفيل والزمالك انتقال الصفوة المهنية من القاهرة العصور الوسطى إلى هذه الضواحي السكنية كانت بمثابة لقطة الإهمال لقاهرة العصور الوسطى وخاصة بعد أن سكن المهاجرين من الريف مساكن التجار فى القاهرة ثم شملت المنطقة طبقات متواضعة قصيرة ودرجة تزاخم مرتفعة ومعدلات الوفيات والمواليد منخفضة حتى المياه والكهرباء لم يدخلها إلا مؤخراً^(١) شكل (٢٤-٤) ، شكل (٢٥-٤) ، شكل (٢٦-٤) ، شكل (٢٧-٤) ، شكل (٢٨-٤) ، شكل (٢٩-٤) ، شكل (٣٠-٤) - شكل (٣١-٤) ، شكل (٣٢-٤).

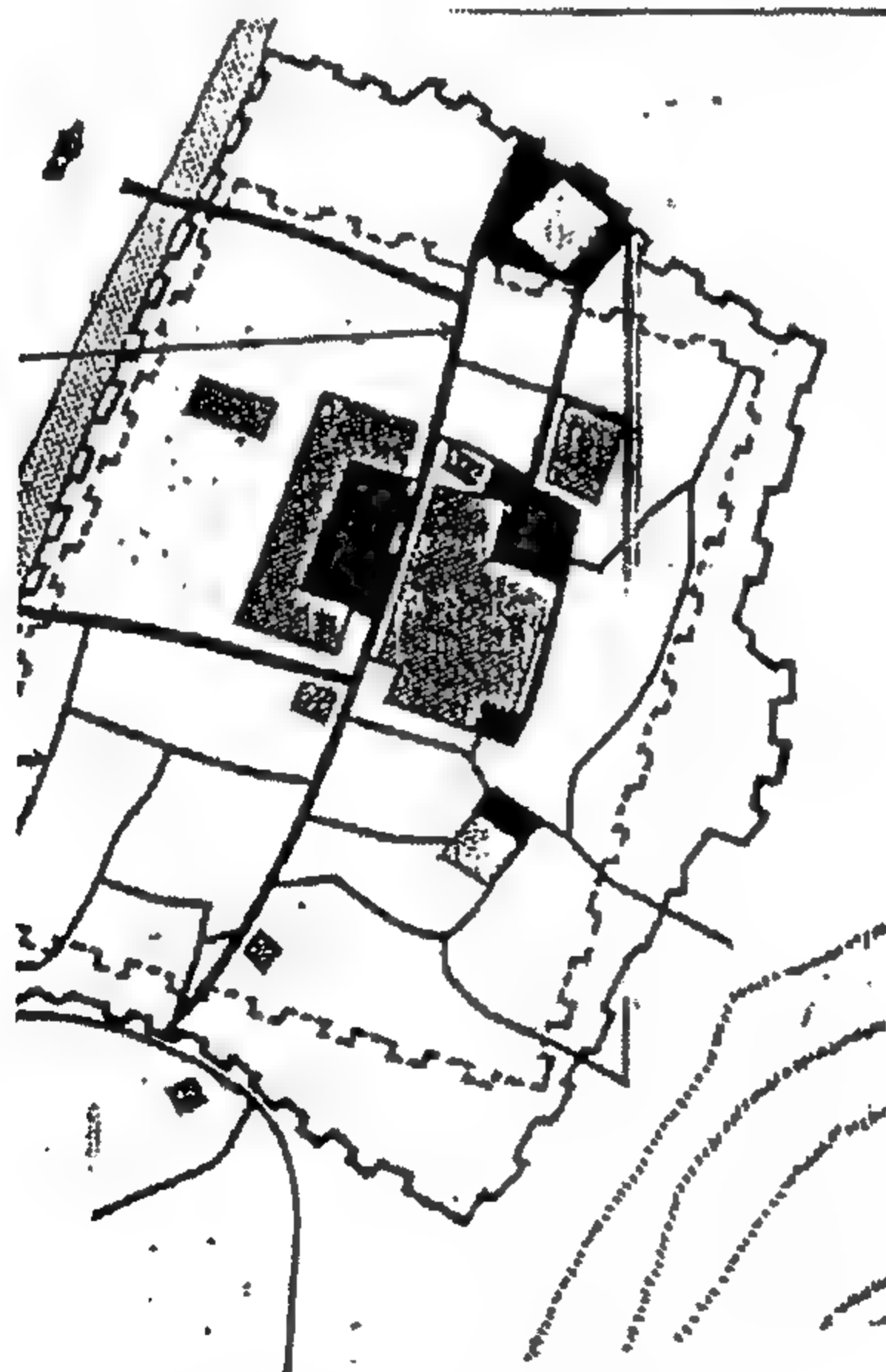
(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٥٠-٥١

== الفصل الرابع ==



شكل (٢٤-٤)

جزء من تخطيط مدينة غرين بالفيوم في مصر اليونانية (مجتمع الحارة رسالة ماجستير)

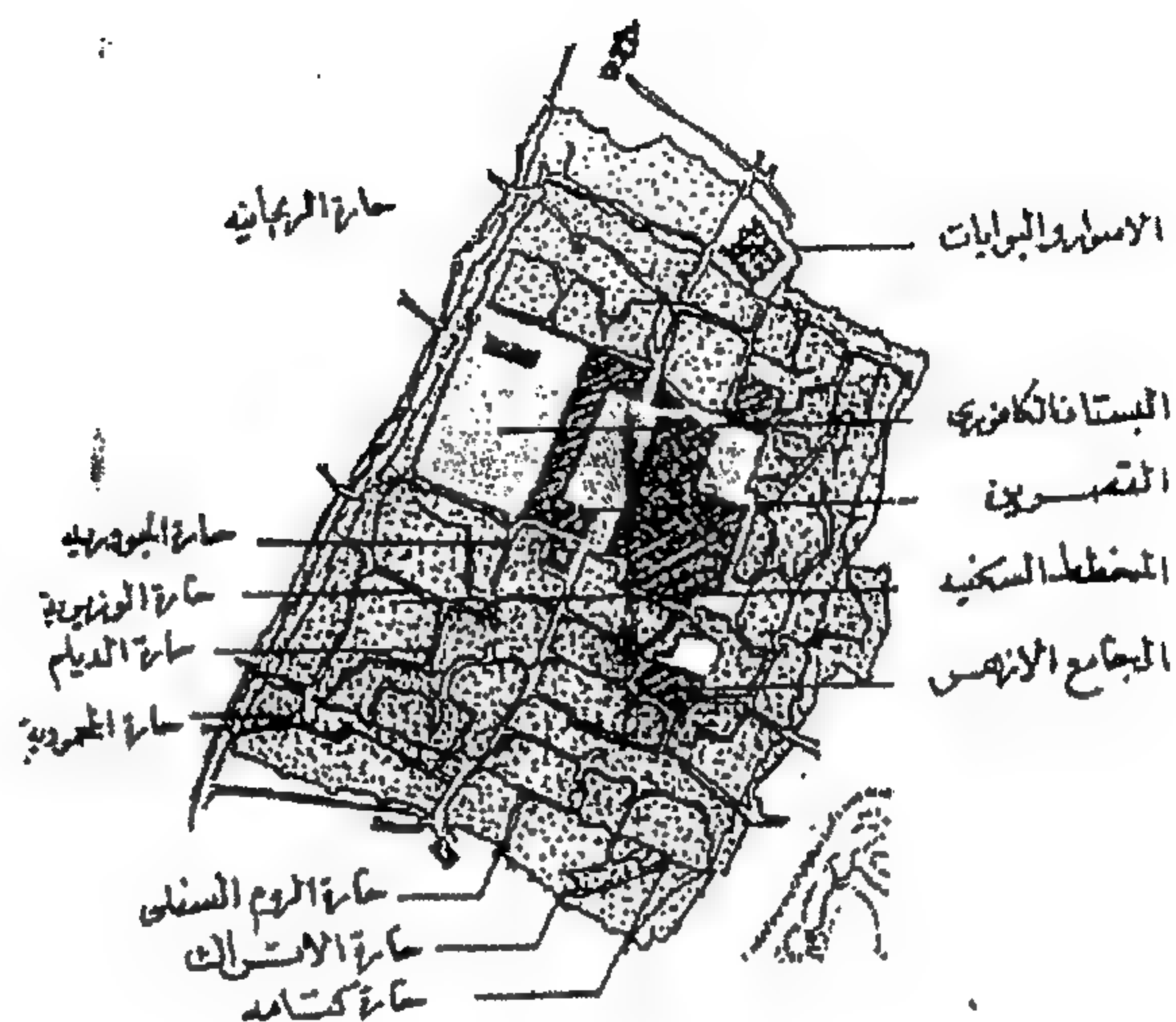


شكل (٢٥-٤) القاهرة الفاطمية

مسجد القاهرة في زمن محمد بن عبد الله
بيد الجاهلي

شكل (٢٥-٤)

قاهرة الفاطميين (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)



شكل (٢٦-٤)

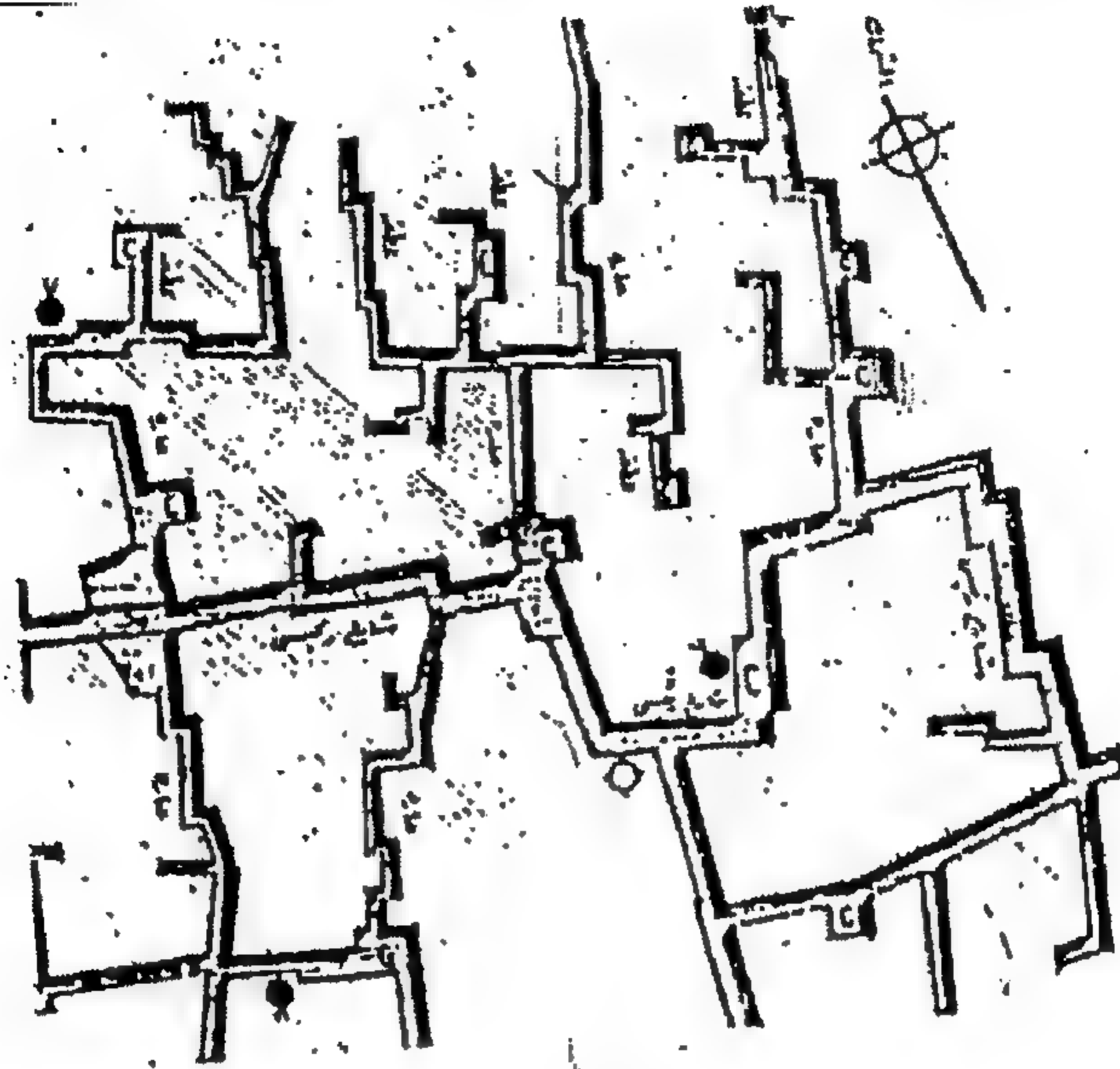
الحارات السكنية ومركزية العناصر بالقاهرة الفاطمية (مجتمع الحارة، رسالة ماجستير)



شكل (٢٧-٤)

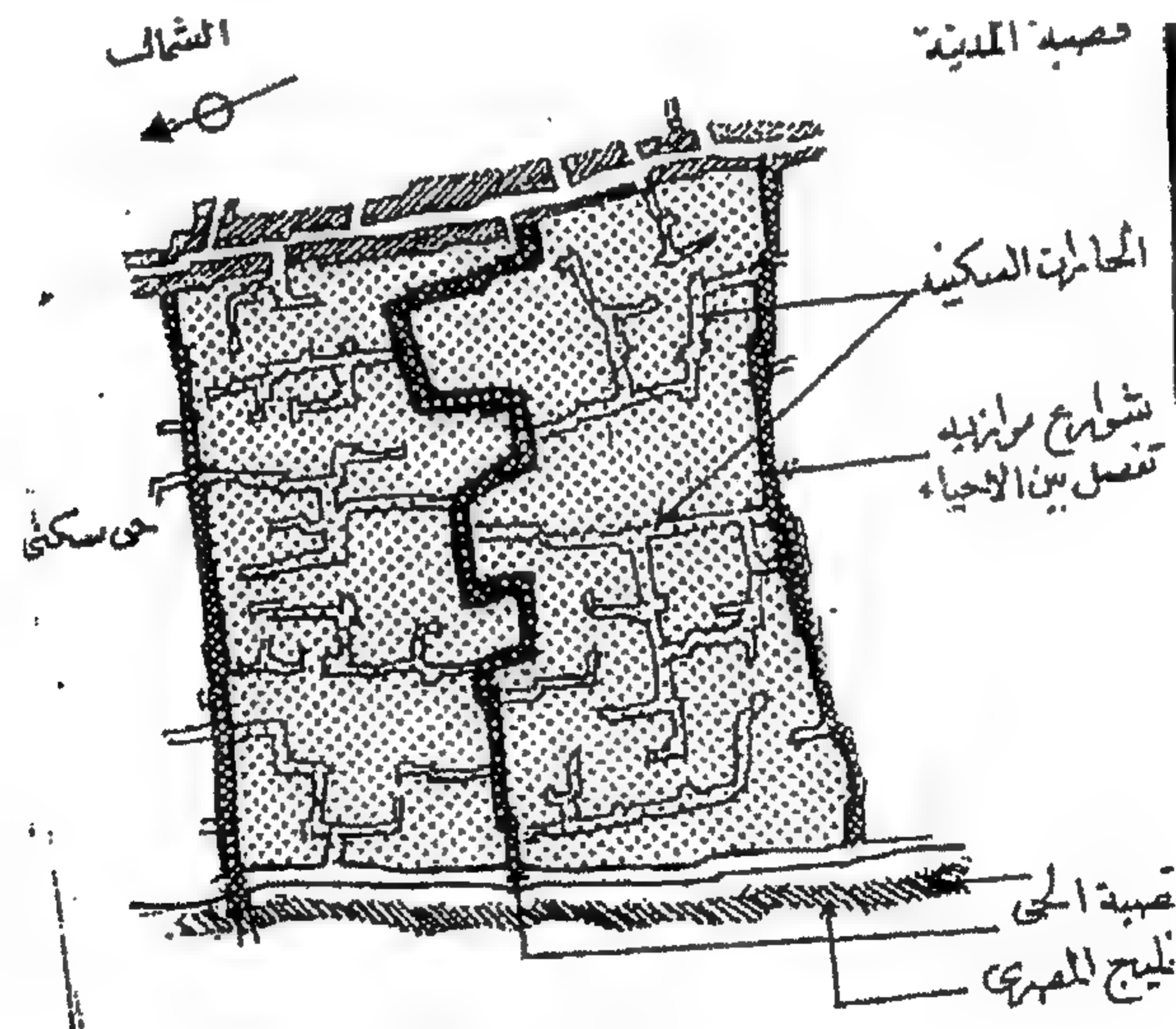
النسيج العمراني للقاهرة الفاطمية (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)

== الفصل الرابع ==



شكل (٢٨-٤)

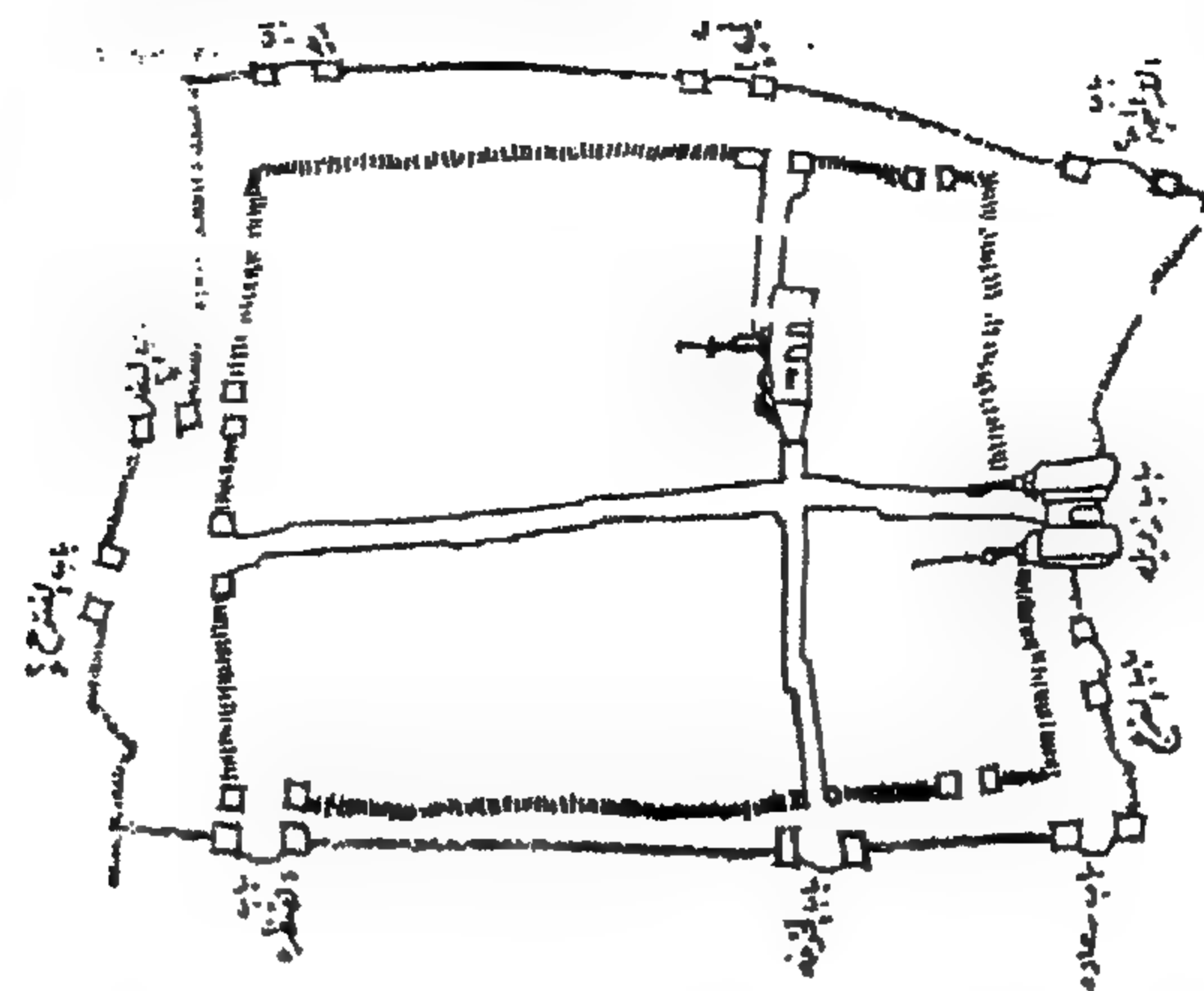
تدرج الشوارع داخل الخطة السكنية الواحدة (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)



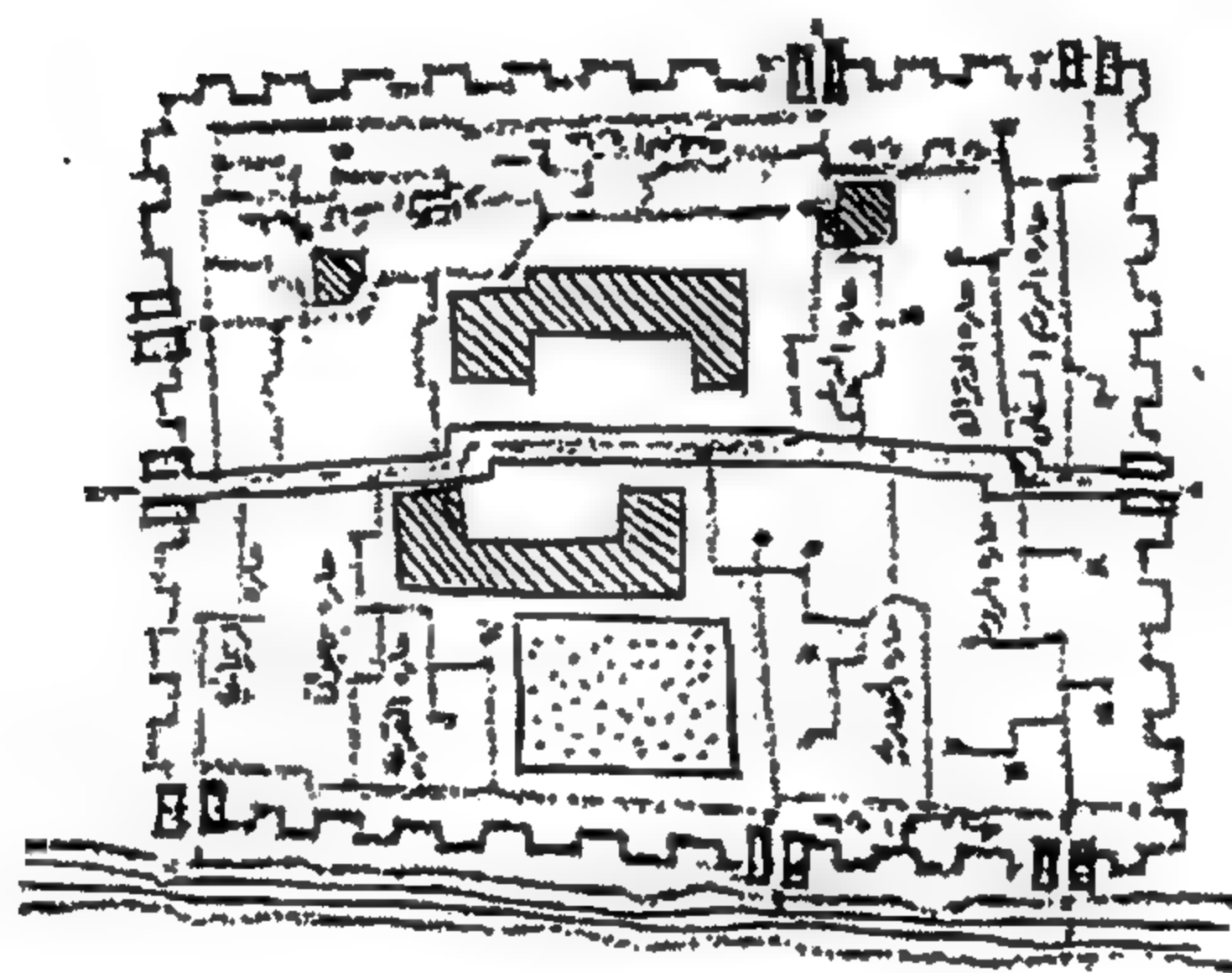
شكل (٢٩-٤)

تكوين الحي السكني بالقاهرة الفاطمية (مجتمع الحارة، رسالة ماجستير)

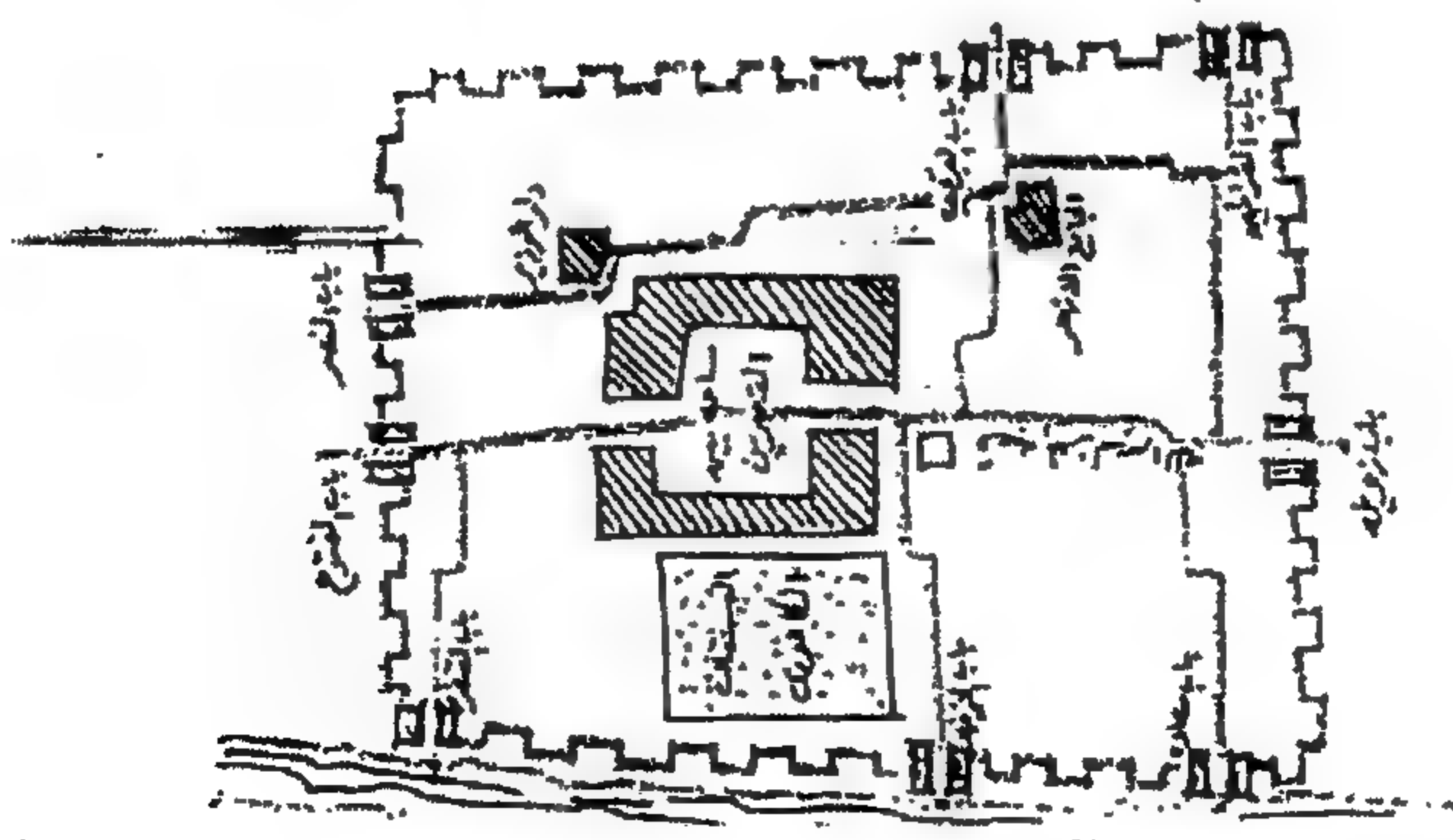
الفصل الرابع =



٣ - توسيع القاهرة الفاطمية في عهد
بدر الجمالي



٢ - انتشار المخطط والحارات السكنية
في القاهرة الفاطمية



١ - القاهرة الفاطمية كما خططها
جوهري الصقلي

شكل (٤-٣٠)

مجتمع الحارة "النشأة والتطور في القاهرة الفاطمية" (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)

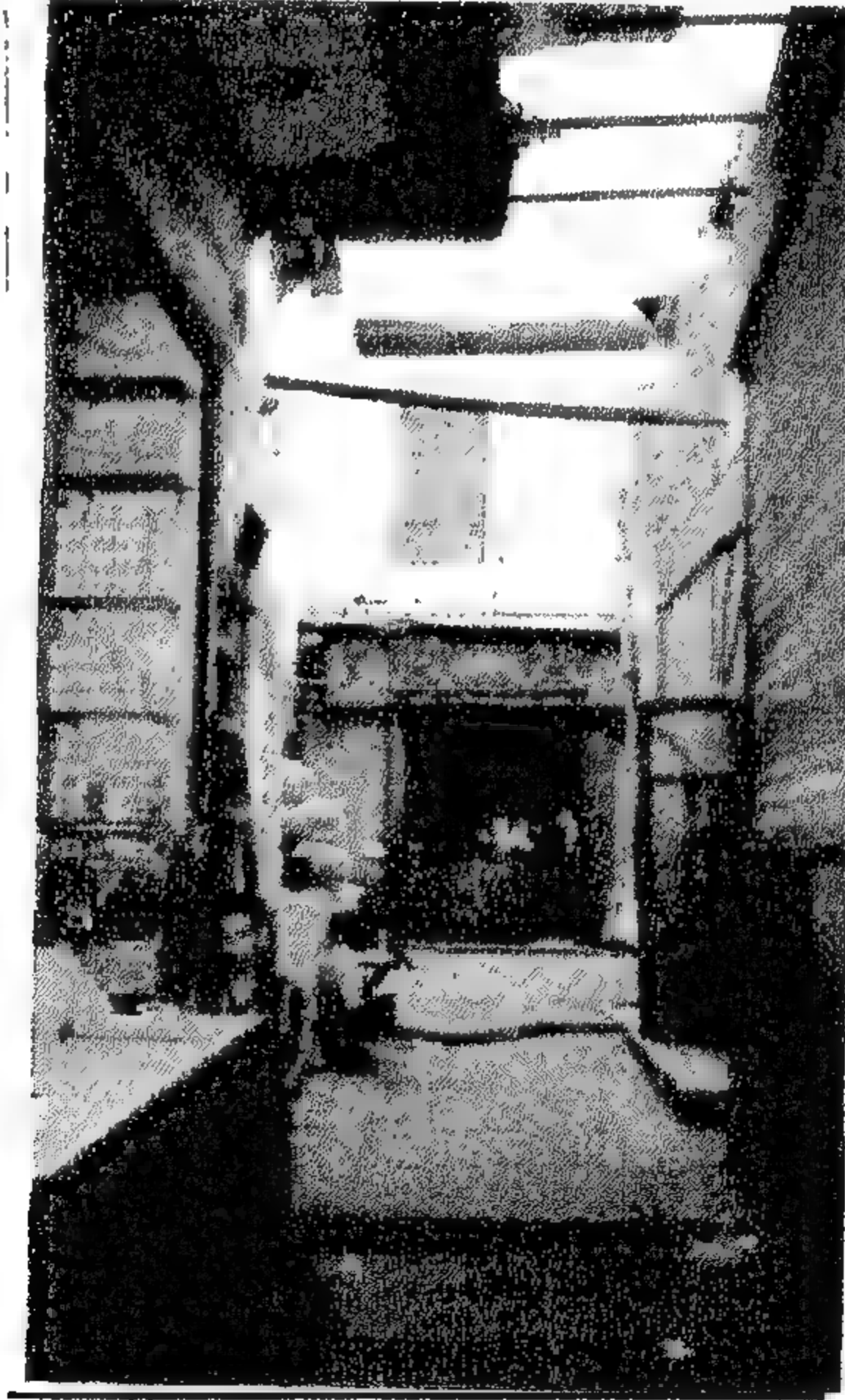
الفصل الرابع —

٨/٤/٤ - الزقاق

الزقاق في اللغة هو الطريق الضيق، نافذاً أو غير نافذاً، ويجمع على أزقة، وهو أصغر من الدرب وربما يتفرع منه ويختلف الزقاق عن الشارع والدرب والحارة والعطفة في أنه لا يقضى إلى شيء. في نهايته بيت أو مخزن أو متجر أو حائط ولخصوصية المكان ومحدوديته، فإن العلاقات بين سكانه تختلف عنها في أماكن أخرى. وبالتحديد، فإن العلاقة بين أبناء الزقاق بديهية أو مفترضة. المدخل واحد، ووحيد، والنوافذ تقترب فتكاد تتلاصق، وتطورات الحياة معقدة.

زقاق المدق كما يصفه في الروايات:

"أشرف تقيس، كيف لا، وطريقة المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصناديق، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعرفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بستهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم بادئ وتهرم وتخلخل، وروائح قوية من طرب الزمان القديم الذي صار مع مرور الزمن عطارة اليوم والغد" شكل (٤-٣٣).



شكل (٤-٣٣)

زقاق المدق (الباحث)

الفصل الرابع =

وفى نفس الرواية:

"... تحد الزقاق ثلاثة جدارن، باب على الصناديق، يصعد فى غير انتظام، وفى جانب دكان ووكالة، وينتهى بشيئين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة..."^(١)

وكان نجيب محفوظ هو أول من أطلق اسم الزقاق على رواية هي "زقاق المدق" والزقاق هو التعبير عن المدينة التقليدية، تلك التى لم تتأثر كثيراً بما وفد على المدينة الحديثة من عادات ومعتقدات وأنماط سلوكية ولعل الزقاق من ناحية أخرى هو همزة الوصل من حيث البعد الاجتماعى والأخلاقى بين الريف والمدينة أنه يشكل على نحو ملاذا للقيم والموروثات التقليدية، يعكس الحياة المغيرة فى المدينة التى يختلف إيضاها.

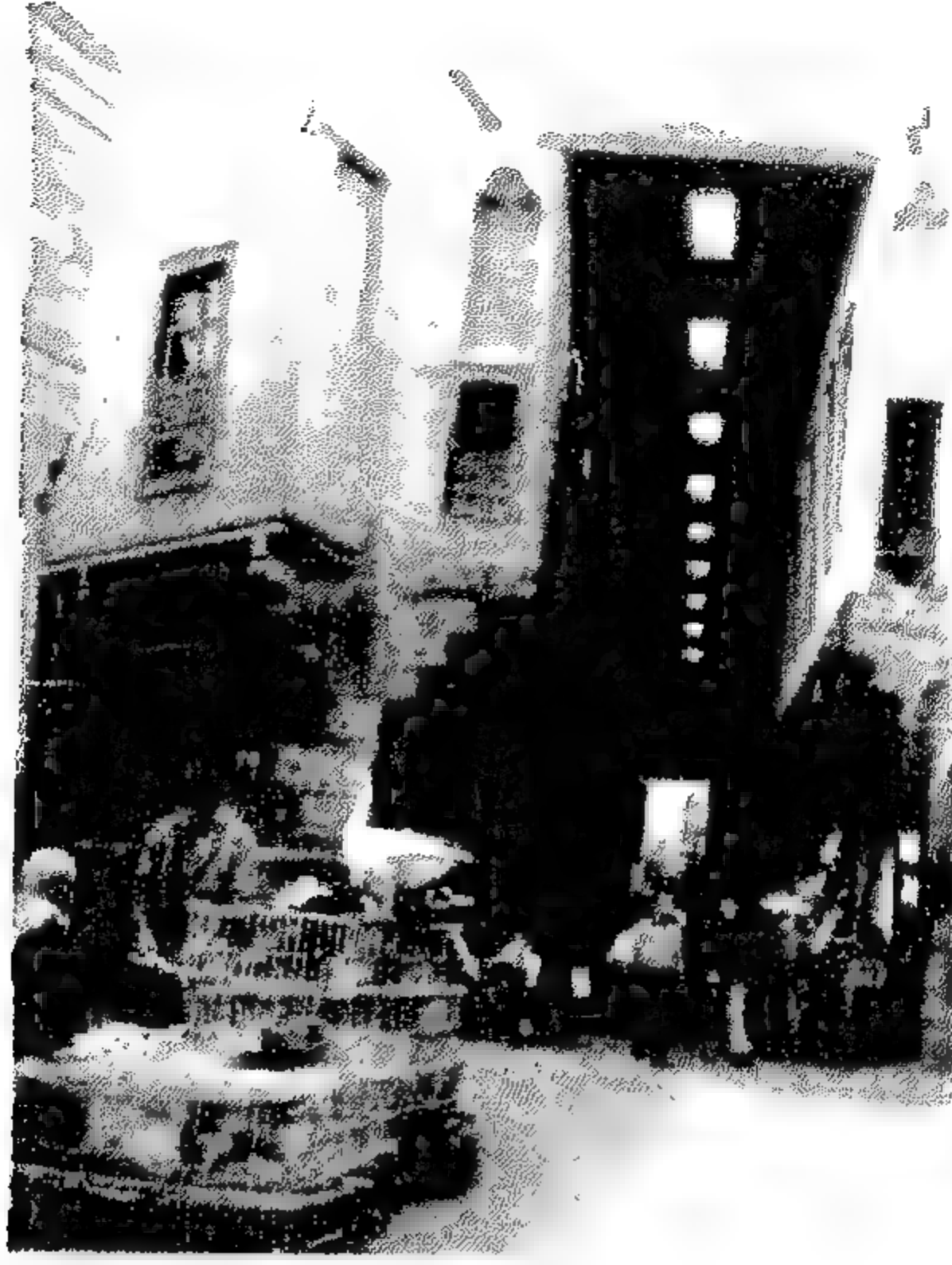
٩/٤/٤ - السوق:

كانت الأسواق فى الماضى تتميز كل واحدة عن الأخرى فى اقتصرها على بضاعة خاصة بها. وكما يقول اليعقوبى، فقد كان "لكل تجارة شوارع وحوانيت معلومة، ولا يختلط قوم بقوم ولا تجارة بتجارة، ولا يباع صنف مع غير صنفه، ولا يختلط أصحاب المهن من سائر الصناعات بغيرهم، فلكل أهل تجارة منفردون بتجارتهم، وكل أهل مهنة معتزلون عن غيرهم طبقته"^(٢)

لقد كانت الشوارع التجارية أو الأسواق من أهم العناصر التخطيطية التى ارتبطت بالسكان فى المدينة الإسلامية إذا لم يتأثر هذا النوع من النشاط الجماعى كثيراً بالبصمات الشخصية التى تركها الحكام الذين تتابعوا عليها فى العصور المختلفة. ومن هنا كانت الشوارع التجارية أو الأسواق من أهم العناصر المكونة للتراث الحضارى للمدينة الإسلامية القديمة لما كان لها من صفة الاستمرار والنمو العضوى شكل (٤-٣٤).

(١) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق.

(٢) اليعقوبى، كتاب البلدات، ص ٢٣٩.

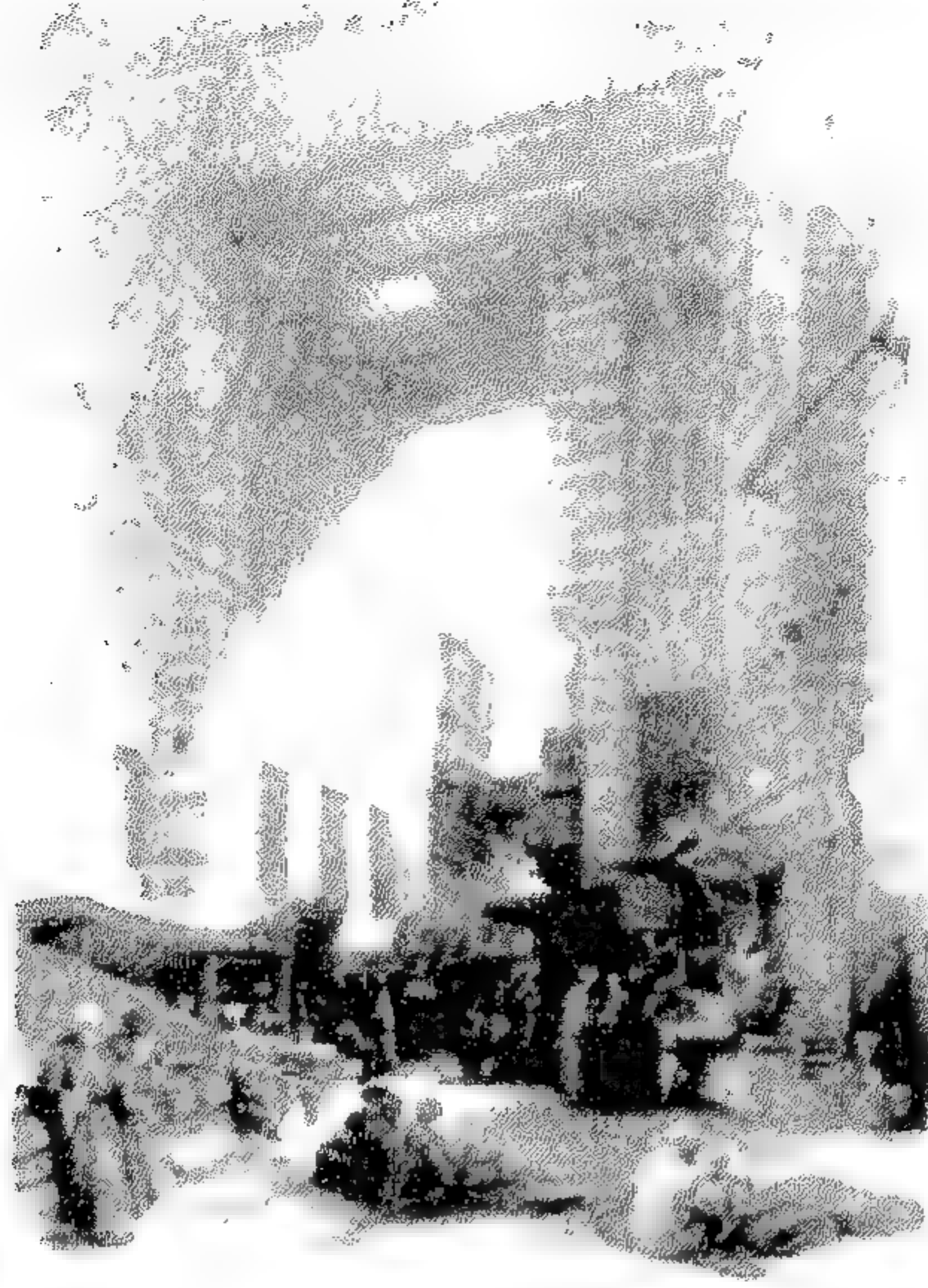


شكل (٤-٣٤)

سوق رضوان (The glory of Cairo)

واستمرت الصورة الغالبة لأسواق القاهرة القديمة في الشوارع التجارية التخطيطية والتي سميت أسواقها بأسماء السلع والبضائع التي تحويها بمثابة العمود الفقري لقاهرة المعز ويمتد من باب الفتوح حتى باب زويلة ماراً فيما بين القصرين وقد سميت أجزاءه المختلفة بأسماء السلع التي بها وتفرعت من هذا الشارع التجاري الرئيسي فروعاً من الشوارع التجارية التخصصية مثل سوق خان الدواسين وسوق حارة برجوان. وكان من الأسواق النوعية سوق الشماعين وسوق الدجاجية وسوق السلاح وسوق القفصيات وسوق الجوخيين وسوق الحلاويين وسوق السوايين الصاغة وسوق الصنادقيين وسوق الحريريين. ولا تزال آثار هذه الشوارع التجارية أو الأسواق قائمة في المناطق المختلفة من القاهرة القديمة. وأهمها سوق الغورية في أحد أجزاء شارع المعز لدين الله أو ما كان يسمى بشارع القصبة شكل (٤-٣٥).

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-٣٥)

بازار الغورية (David Roberts)

وفى رواية يوميات نائب فى الأرياف:

".. وسوق القرية لا يقتصر على البيع والشراء، فقد يكتسب البعض كاتبا عمومياً بلاغاً أو عريضة ضد أحد خصومه أو ضد مآذون الناحية، أو العمدة، أو وكل شيخ الخضر.." (١)

وصف جمال الغيطانى أسواق القاهرة العربية:

"السوق العربية هندسة بناء خصبة، وتستتر خلفها رؤية للحياة وللتجارة، والعلاقات بين البشر، وفيها تتشابك المصائر، وحتى زماننا هذا تحتفظ القاهرة بأسواق متكاملة لم تزل منها العمارة الحديثة، أو زحف الخرسانة، بل إن الفلسفة الخفية انتقلت إلى الأسواق العصرية التى تفرق فى بحر من النيون الصناعى.." (٢)

تتوحد الظلال، والروائح ومنحنيات الطرق، وملامح الانتظار،

(١) توفيق الحكيم، رواية يوميات نائب فى الأرياف، ص ١٥٦.

(٢) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، ص ٧١.

== الفصل الرابع ==

والرغبة، تماماً كما تتشابه الملامح البشرية، في الأسواق العربية في القاهرة،
الغورية، والحمزاوى المتقل بالتوابل والعطور، وخان الخليلي شكل (٣٦-٤)
مجمع المتحف وآيات الإبداع الإنساني، والترفيه، لاثنأى عن الخطوط
والقسمات عندما تنتقل إلى سوق الحميدية، الممتد الطويل كقطار يتحرك في
ثبات عبر محطات متواليه في الزمان لا تتال من معالمه، وأرضية مفروشة
بظلال السقف المعلق.



شكل (٣٦-٤)

بازار خان الخليلي (David Robverts)

== الفصل الرابع ==

ويحدثنا المقرئ عن أسواق القاهرة:

".. والقصة هي أعظم أسواق مصر، وسمعت غير واحد ممن أدركته من المعمرين يقول إن القصة تحتوى على اثني عشر ألف حانوت....." (١) شكل (٤-٣٧).



شكل (٤-٣٧)

بازار كوبر سميت (David Robers)

هذا العدد الهائل من الحوانيت كان يبدأ في زمن المقرئ بعد أن يلج الداخل من باب الفتوح، القائم الآن، فيما يلي ذلك الباب كان يوجد سوق اللحم والخضر، كانت حوانيت القصابين تصطف متجاورة، تباع لحم الضأن والماعز، وكان القصابون يلقون اللحم في ورق الموز، ومكان هذا السوق

(١) تقي الدين المقرئ، المواظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار.

الفصل الرابع =

اليوم العديد من التجار الذين اختصوا ببيع الليمون، وهنا نلاحظ السمة الأولى للأسواق العربية، أنها التقسيم النوعي، فلكل سلعة تجدها في مكان معين.

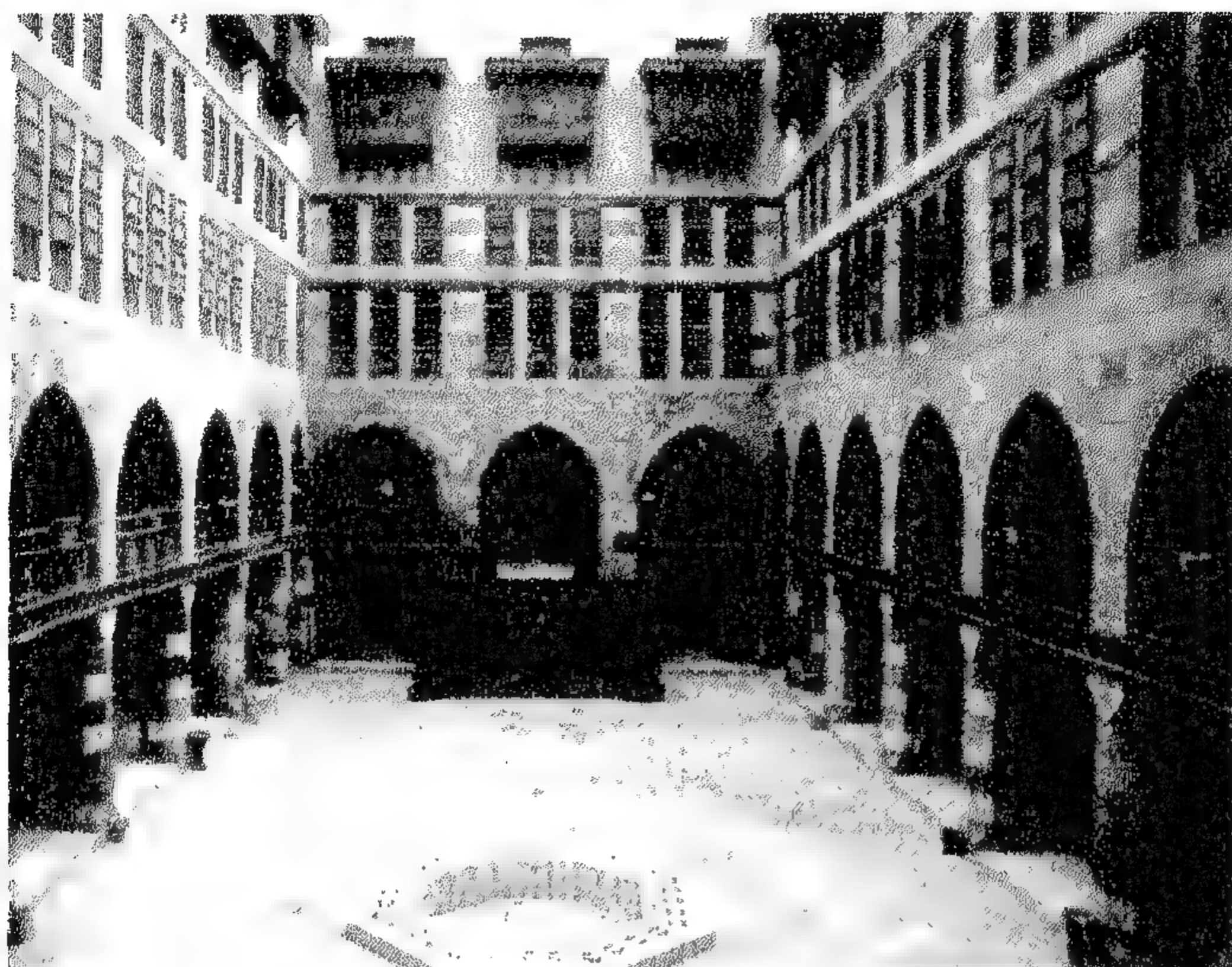
بعض الأسواق انتقل مع حركة الزمان في المكان فابتعد من موقعه ولم يعد يحمل الاسم كسوق السلاح، وثمة أسواق أخرى لا تزال في موقعها تقاوم عناصر البلى، والعدم، كسوق الصاغة، وفي القاهرة الآن أسواق لا تزال محتفظة بالشكل القديم، مثل سوق الخيامية المسقوف من خشب ويكثر به صناع الخيام التي تنصب منها السراياقات وبالطبع هنا خان الخليلي والحمزاوي والتربيعه.^(١)

١٠/٤/٤ - الوكالة:

الوكالة وحدة تعتبر سوق في حد ذاتها، ويمكن أن نعتبرها فندقاً أيضاً، فالوكالة عبارة عن بناء كبير مربع الشكل في معظم الأحيان أو مستطيل، يتكون من عدة طوابق، الطابق الأسفل يتكون من مخازن متجاورة تستعمل كدكاكين لعرض البضاعة أيضاً، وفوق الحوانيت حجرات صغيرة تستخدم كمساكن للتجار الغرباء الذين قطعوا ساعات طويلة عبر بلاد متعددة لعرض بضاعتهم في القاهرة ولعل أشهر وكالة بقيت حتى الآن هي وكالة الغوري شكل (٣٨-٤) التي أعيد ترميمها، هناك وكالات قديمة جاء ذكرها في خطط المقریزی مثل وكالة الصابون المجاورة لباب النصر، والتي ذكرها تحت اسم خان قوصون شكل (٣٩-٤) شكل (٤٠-٤)، وكالة بازرة بالجمالية، ووكالة القطن، وكل وكالة لها باب واحد يقفل ليلاً ويحرسه بواب^(٢).

(١) جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧١
(٢) جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧٨.

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-٣٨)

وكالة الغورى (The glory of Cairo)



شكل (٤-٣٩)

خان قوصون (الباحث)

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-٤٠)

خان قوصون من الداخل (الباحث)

والوكالة: مكان يتعامل فيه وكلاء التجار لعرض^(١) بضائعهم ولبضائع
الصادر والوارد، وهي عبارة عن حوش كبير، تحيط به المحال التجارية ذات
النشاط المتنوع^(٢) شكل (٤-٤١) شكل (٤-٤٢)



شكل (٤-٤١)

وكالة نو الفقار كتحدا (The glory of Cairo)

(١) القاهرة العظمى مدينة ألف ليلة - الجديد (مجلة) ١٩٧٥/٥/١
(٢) عباس الطرابيلى، شوارع لها تاريخ، الدار المصرية اللبنانية، ص ٢٦
(٣٠٦)



شكل (٤-٤٢)

وكالة ذو الفقار كتخدا (The glory of Cairo)

في رواية زقاق المدق:

... وكانت وكالة السيد سليم علوان بالصناديقية للعطارة بالجملة والتجزئة، يجلس صاحبها إلى مكتب ضخم في نهاية الردهة الموصلة إلى فناء الوكالة الداخلي الذي تحديق به المخازن، بحيث يستطيع أن يشرف على داخل الوكالة وخارجها، ويراقب العمال والحمالين والزبائن وكل من يتردد على الوكالة ... (١)

وأيضا من رواية زقاق المدق:

.. وكانت الوكالة مثار ضجيج لا ينقطع في الزقاق طيلة النهار: عمال كثيرون لا يكفون عن العمل، وعدد من سيارات العمل الضخمة يجمع أريزها فيطبق على الصناديقية وما يتاخمها من الغورية والأزهر وقيار زاخر من الزبائن والعملاء... (٢)

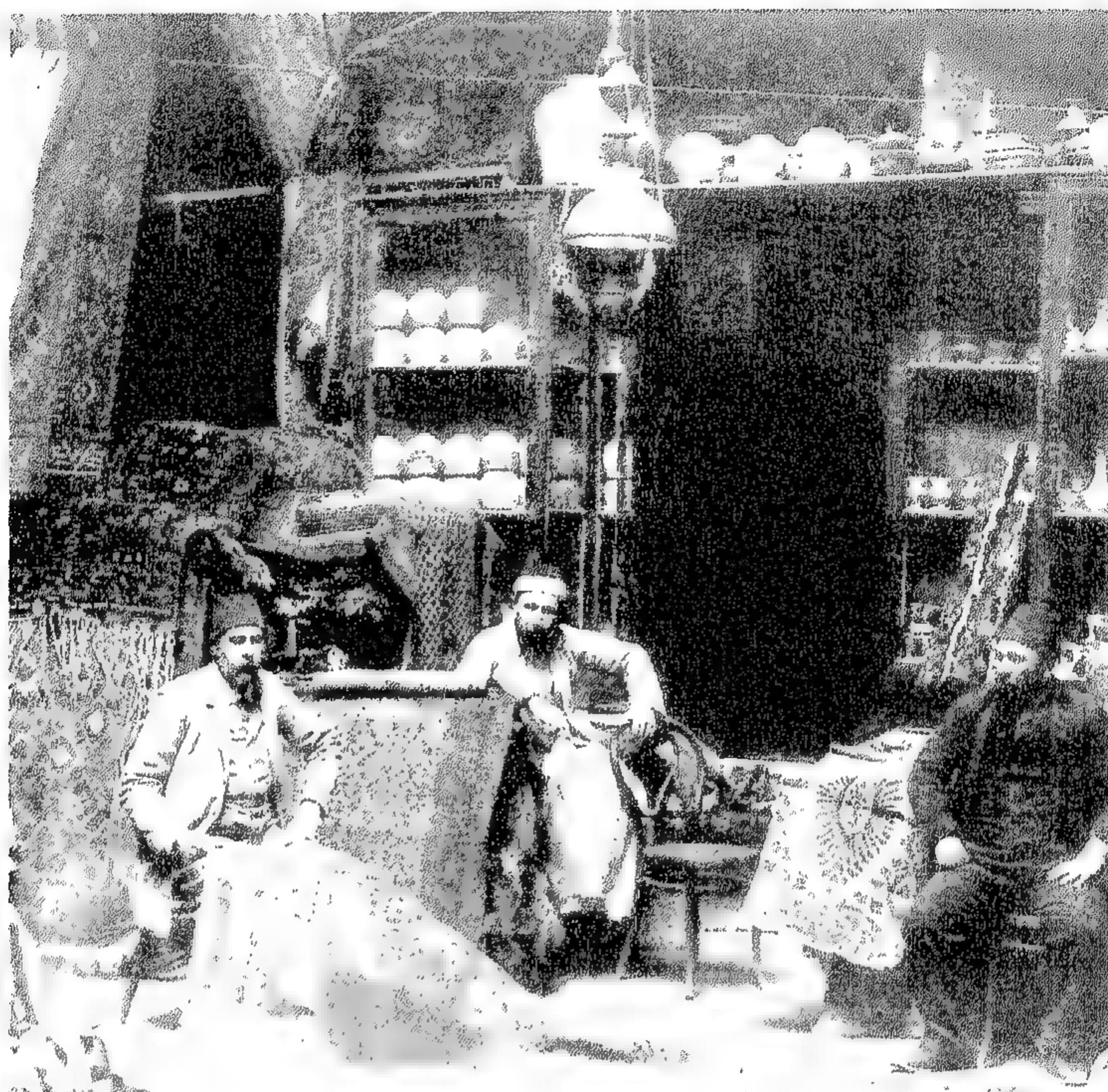
(١) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق ، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٢) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق ، مرجع سابق، ص ٥٧.

== الفصل الرابع ==

١١/٤/٤ - الدكان - الحوانيت:

عنصر معماري وعمراني يظهر في الروايات التالية شكل (٤-٤٣) ،
شكل (٤-٤٤):



شكل (٤-٤٣)

خان الخليلي (Lehnert and Landrock)



شكل (٤-٤٤)

دكان (Lehnert and Landrock)

فى رواية بين القصرين

".. وكان دكان أحمد عبد الجواد متوسط الحجم، تكسست رفوفه جنباته بجوالات البن والأرز والنقل والصابون، وفى الركن الأيسر - قبالة المدخل - مكتب أحمد عبد الجواد بدفاتره وأوراقه وتليفونه، وفى اليمين خزانة خضراء تشى بالصلابة، ينكرونها بالأوراق المالية" (١)

فى الفصل السابع من رواية بين القصرين:

".. عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد مكانه الذى يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين..". (٢)

(١) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==

وفى الفصل الثانى عشر عندما وصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد

".. ثم اتجه صوب الصاغة، ومنها إلى الغورية ومال إلى قهوة سى على على ناحية الصناديقية، وكانت شبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذات قضبان على الغورية.." (١)

وفى رواية زقاق المدق:

"... وكان الحلاق كامل يقتعد كرسيًا على عتبه وكأنه.." (٢)

وفى رواية خان الخليلي:

"..أما دكان الخطاط فيختلف عن بقية الدكاكين بما يتناثر داخله فى لافتات جميلة.." (٣)

وفى رواية قنديل أم هاشم:

"وجود دكان فى حارة يهبها قيمة يميزها عن الحارات الأخرى، يمنحها طعم الشوارع الكبيرة ذات الأهمية، والرصيف المقابل للورش الصغيرة يعد جزءاً منها.." (٤)

الأسواق تتكون من الدكاكين المتجاورة، يصفها المستشرق الإنجليزى إدوارد لين: فى القرن التاسع عشر:

"يتكون الدكان من كوه مربعة الشكل ، أو حجرة صغيرة ارتفاعها ستة أقدام أو سبعة تقريباً، وعرضها ثلاثة أقدام أو أربعة، وقد يتألف الدكان من حجرتين تتقدم الواحدة الأخرى وتستعمل الأخيرة مخزناً ويقام أمام الدكان وترتفع المصطبة عادة حوالى قدمين ونصف أو ثلاثة أقدام ويكون عرضها كارتفاعها، وتجهز واجهة الدكان بمصاريع ثلاثة سهلة الطى يعلو بعضها البعض فيثنى أعلاها إلى فوق، ويطوى الآخران إلى أسفل فوق المصطبة فتكون مقعداً مستوياً يفرش بالحصر أو البسط أو بالوسائد أحياناً، ويجلس التاجر غالباً على المصطبة.." (٥)

بعض الدكاكين فى الأسواق القديمة لا يزال على حالها، لم يعترضها

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٦.

(٣) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٤) يحيى حقى، رواية قنديل أم هاشم.

(٥) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧٥.

الفصل الرابع

الزمن، ربما كانت بعض العادات قد تغيرت غير أن الحياة الجماعية للسوق، ربما لا تزال تحتفظ بخصائص قديمة.

وصف الرحالة أبو الحسن الوزان الفارسي المعروف باسم ليون الأفريقي والذي زار مصر في القرن السادس عشر قدم لنا صورة شاملة:

"تمتلي المدينة القاهرة" بالصناع والتجار، ويكثرون بصفة خاصة في شارع يمتد بين باب النصر وباب زويلة، فهنا يقيم أكثر نبلاء القاهرة، ويوجد في هذا الطريق عدد من المدارس التي تثير الإعجاب بسبب حجمها وزخرفتها، ويضم أحد الأحياء وهو الذي يسمى بين القصرين محلات يبلغ عددها ستين محلاً..^(١)

ولقد ولت أسواق القاهرة القديمة والتي كانت تعكس في تصميمها أسلوب حياتها قيماً وعادات لم تعد موجودة الآن، وإذا كانت الأصالة لا تزال تشبث ببعض أركان المدينة القديمة، فإننا نجد فيها بقايا عتيقة تحاول الثبات في وجه رياح التغيير والنيون والبوتيكات، وذلك الطوفان النابع من كل أرجاء الدنيا.

١٢/٤/٤ - البيت

النصيحة التراثية تدلل على أهمية المسكن للإنسان المصري: "ليكن أول ما تبتاع وآخر ما تبيع"^(٢) شكل (٤-٤٥)



شكل (٤-٤٥)

بيت القاضي (الشمي)

(١) جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧٦

(٢) محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، ص ٤٠

الفصل الرابع

لقد كان البيت هو الجنة الوحيدة والحقيقية والمركز العصبى لثلاثية نجيب محفوظ^(١)

كما ذكر فى الرواية بين القصرين:

"... وكان البيت هو ملاذ أسرة أحمد عبد الجواد عندما تصاعدت أحداث ١٩١٩" (٢)

أن الصورة العامة لبيت أحمد عبد الجواد هى الفناء التربى، والبئر العميقة والطابقين والحجرات الواسعة العالية الأسقف والسطح الذى يطل على المآذن وأسطح العمارات المجاورة والمشربية التى تطل على شارعى بين القصرين والنحاسين^(٣).

وفى وصف ستانلى لينبول لبيوت القاهرة:

".. أما جانباً هذا الطريق الضيق فإنهما يتكونان من جدران المنازل الخلفية العالية البيضاء اللون، والتى ليس عليها شئ على الإطلاق سوى النوافذ المنقوشة الغريب بعضها من بعض. وهذا الطريق الضيق يتفرع منه بين الفينة والفينة زقاقات أخرى أضيق منه، تمتد إلى مسافات بعيدة فى مدينة القاهرة، وفى أفنية هذه الدور تكثُر المشربيات على حين لا نجد الكثير منها فى الطرق الواسعة الأهلة بالسكان - فالسكان فى العادة يحتفظون بالمشربيات يحمله للنوافذ الداخلية للمنزل والتى تطل على الفناء أو الحديقة . ولكن فى الوقت نفسه نرى فى القاهرة شوارع غير قليلة حيث يقف المارة ويتأملون صفوف المشربيات البديعة التى تضى على المنازل بهجة وبهاء..."^(٤) شكل (٤-٤٦) ، شكل (٤-٤٧).

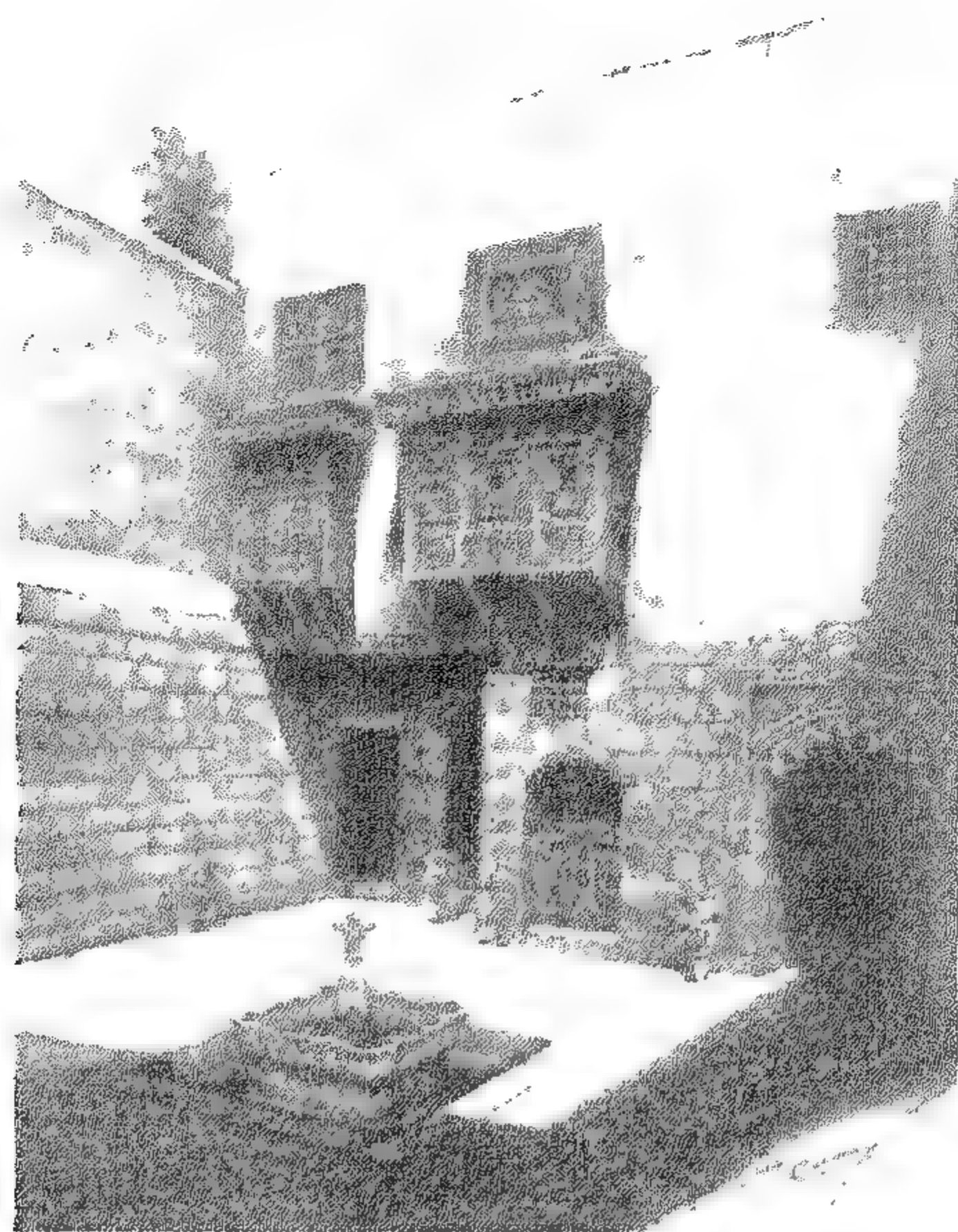
(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٢) اندريه ميكيل، الفن الروائى عند نجيب محفوظ، الثقافة يوليو ١٩٧٨

(٣) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ٢٢٣

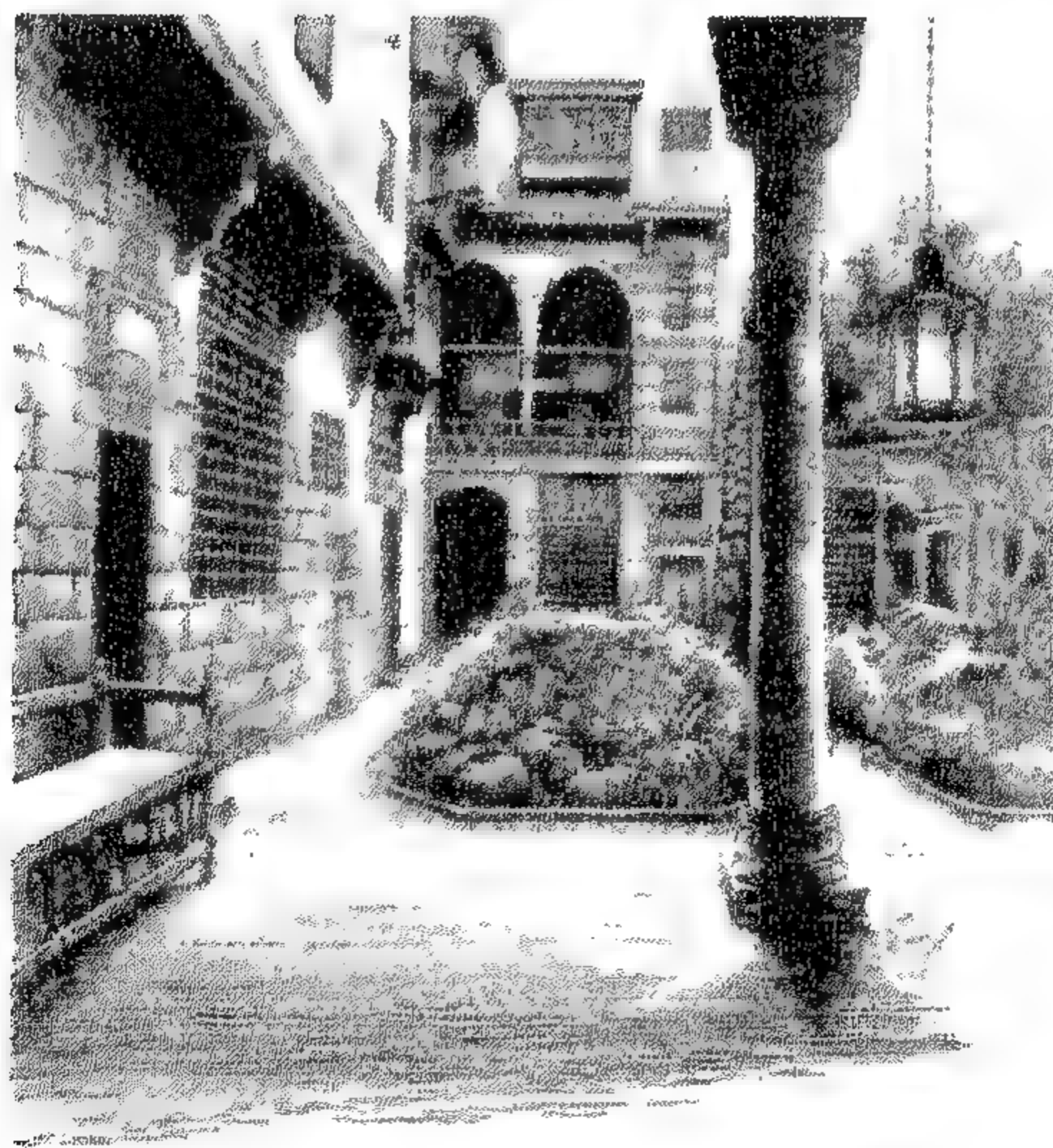
(٤) ستانلى لينبول ، سيرة القاهرة، مرجع سابق

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-٤٦)

بيت السنارى (القيمي)



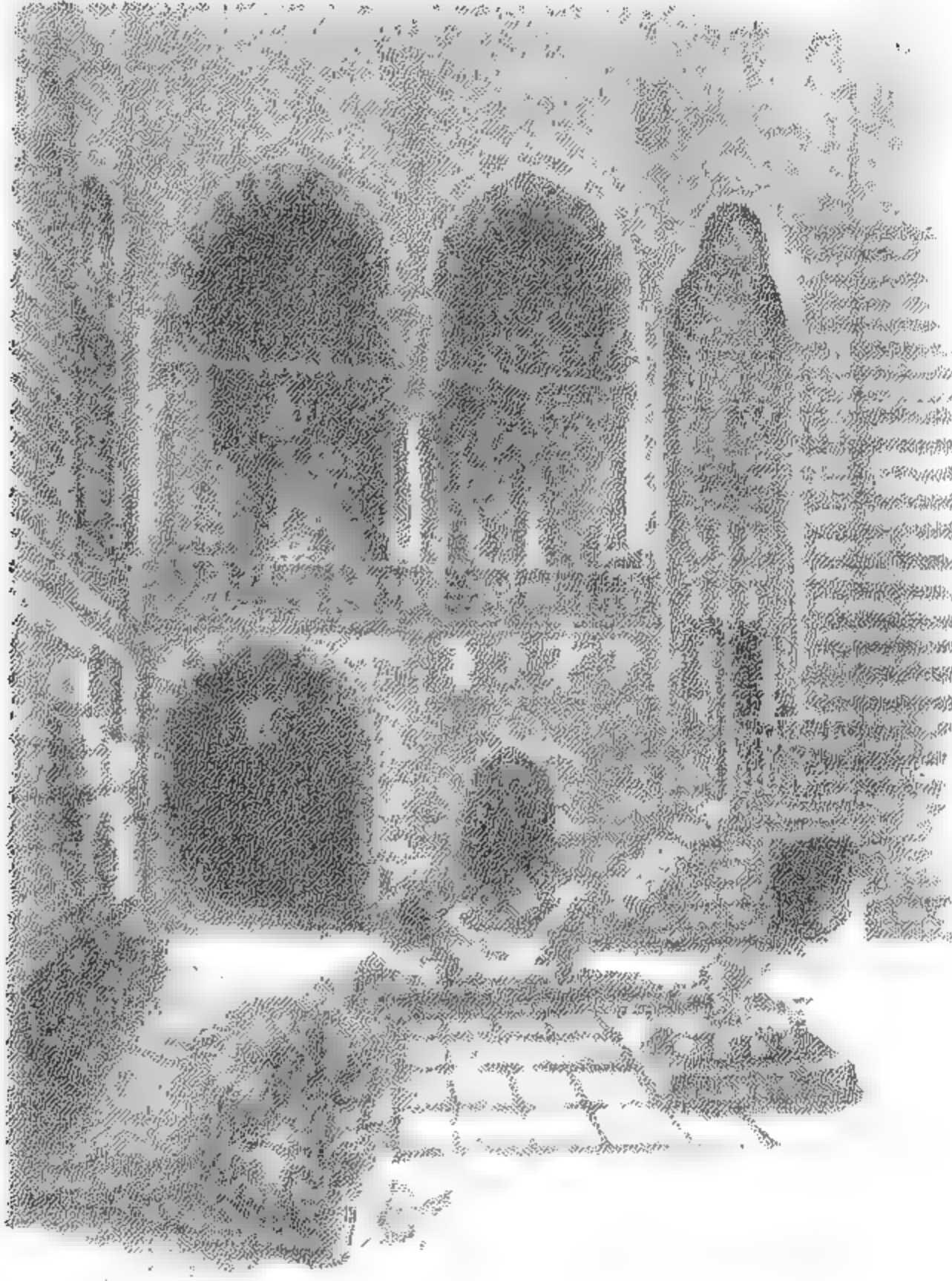
شكل (٤-٤٧)

بيت السحيمي (القيمي)

الفصل الرابع

ويستكمل ستانلى لينبول وصفه لبيوت القاهرة:

.. ولكنهم يجعلون المنازل نفسها فسيحة الأرجاء، ويحيطونها بالحدائق والأبنية، لأن حرارة الشمس تطلق فى الغرف فى أثناء الصيف ما لم يتخللها الهواء إن فن المهندس الشرقى يتلخص فى أنه يبنى لك منزل بحيث لا تستطيع أن ترى شيئاً من خلال نوافذ جارك شكل (٤-٤٨) ، شكل (٤-٤٩)، وبحيث لا يستطيع جارك فى الوقت نفسه أن يرى شيئاً بما يدور خلف نوافذ منزلك والطريق الواضح للوصول إلى هذه الغاية، هو أن تكون الحجرات بحيث يحيط بها فناء واسع فسيح الأرجاء، وأن تكون النوافذ محتجبة بالسنانير الخشبية المتشعبة التى تسمح لقلب ضئيل من النور أن يدخل، وتدع قدراً وفيراً من الهواء يتخلل أجزائها، كما يسمح بالنظر من خلال هذه النوافذ دون أن يرى الغرباء من المارة ما بداخلها، والسنانير الخشبية والفناء المنعزل من شائهما أن يعمل على تحقيق ذلك النظام الذى يحتمه الإسلام بفصل الجنسين بعضهما عن بعض (١) شكل (٤-٥٠).



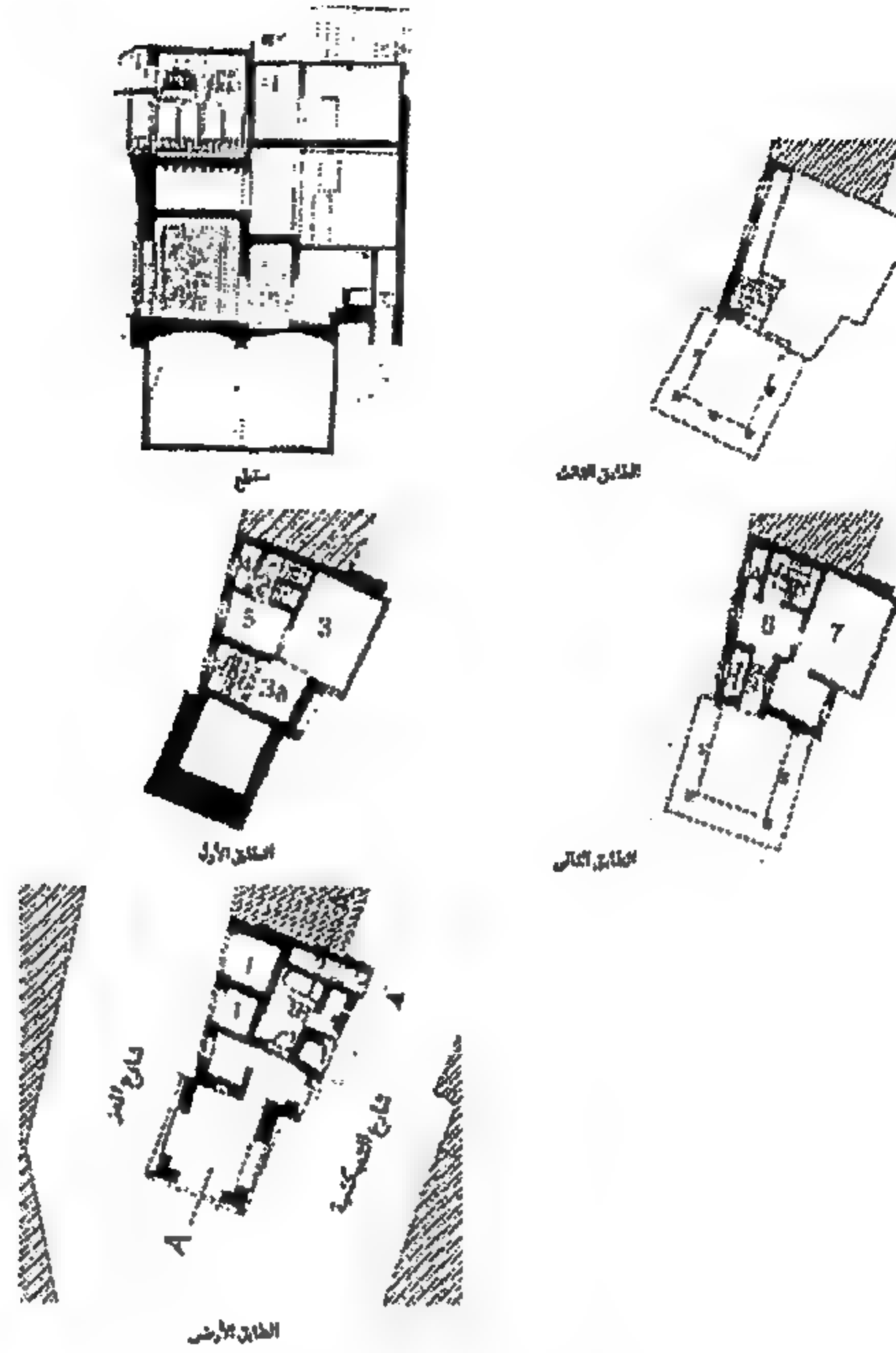
شكل (٤-٤٨)

بيت الكريتلية (الشمى)



شكل (٤-٤٩)
بيت جمال الدين الذهبي (الشمي)

الفصل الرابع =



شكل (٤-٥٠)

بيت عبد الرحمن كتحدا

وفى رواية بين القصرين:

".. فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف فى أعالية حيث تطل نوافذ البيوت الدائمة وتحف فى أسافله بما يلقي إليه..." (١)

كان وصف البيت:

"... وكان للبيت فناء متسع، فى أقصاه إلى اليمين بئر سدت فوهتها، وفى أقصى اليسار على كئب من مدخل الحريم حجرتان كبيرتان أقيمت الفرن فى إحداهما واستعملت بالتالى مطبخاً، وأعدت الأخرى مخزناً..." (٢)

"... أضواء المصباح الحجرة فبدت برقعتهما المربعة الواسعة وجدرانها العالية وسقفها عمده الأفقية المتوازية..." (٣)

"... اجتمعت الأسرة قبيل المغيب فيما تعرف بيئتها بمجلس القهوة، وكانت الصلاة

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٦.

الفصل الرابع

بالدور الأول مكانه المختار حيث تحيط بها حجرات نوم الأخوة والاستقبال ورابعة صغيرة أعدت للدرس وقد فرشت الصالة بالحصر الملونة وقامت في أركانها الكنبات ذوات المساند والوسائد وتدلّى من سقفها فانوس كبير يشعله مصباح غازى فى مثل حجمه وكانت الأم تجلس على كنبه وسيطة وبين يديها مدفأة كبيرة دفنت كنجة القهوة حتى النصف فى جمرا التى يعلوها الرماد...^(١)

وفى رواية السكرية:

"... اضطرت أسرته إلى الانتقال من القصر الضخم إلى شقة متواضعة بالعباسية..."^(٢)

١٣/٤/٤ - القصر

احتط جواهر الصقلى قصراً كبيراً لإقامة المعز عند قدومه إلى مصر وكان يقع بالقرب من السور الشرقى، ولذا أطلق عليه اسم القصر الشرقى الكبير وكل ما نعلمه عن ذلك القصر مستمد من المصادر التاريخية، إذ لا أثر له اليوم، وكان يمتد فى الموضع الذى يوجد به المشهد الحسينى الآن إلى جامع الأقمر تقريباً وكان له تسعة أبواب شكل (٤-٥١).



شكل (٤-٥١)

قصر الأمير بشتاك (The glory of Cairo)

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٢) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق، ص ٦٢.

== الفصل الرابع ==

والقصر الغربى الصغير: وشيد العزيز بالله بن المعز لدين الله قسراً
أخراً، غربى القصر الكبير، لذا سمي بالقصر الغربى الصغير، ويشغل مكانه
اليوم مستشفى قلاوون للرمذ، وكل المساكن التى تجاوره إلى شارع الخليج.

وكان بين القصر الشرقى والقصر الغربى فضاء متسع، يقف فيه
عشرة آلاف من العساكر، ما بين فارس وراجل، يطلق عليه ما بين القصرين،
كما كان يصل القصرين سرداب تحت الأرض، يسلكه الخليفة ممتطياً بغلته،
عندما ينتقل من القصر الشرقى إلى القصر الغربى، متخفياً عن أعين الناس

١٤/٤/٤ - الحمام:

يمثل الحمام ضرورة للحياة الإسلامية، فالطهارة - وفى بينها
الوضوء لازمة للإنسان المسلم فى حياته، وفى الصلوات الخمس تحديداً^(١)

وقد اعتبرت الحمامات العمومية - فى تقدير الرحالة الأجانب -
مظهراً حضارياً، يفوق ما كان موجوداً فى أوروبا، فى نفس الفترة.^(٢)

وفى رواية بين القصرين: فى الفصل الحادى والعشرين عندما يصف
نجيب محفوظ منزل أم مريم:

".. النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة..."^(٣)

وأن حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما تنتظر إليه عائشة:

"... وهكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين الحمام السلطان وسبيل
بين القصرين وفؤادها الفنى يواصل خفقاته حتى تراءى عن بعد "المنتظر" وهو
ينعطف قادماً من الخرنفش"^(٤)

"... لهذا امتلأت ارتياحاً وهى واقفة فى المشربية وراحت تنقل بعدها خلال
تقوبها مرة فى سبيل بين القصرين ورمة إلى منعطف الخرنفش وأخرى إلى
بوابة حمام السلطان ورابعة إلى المآذن..."^(٥)

١٥/٤/٤ - السبيل:

هى مبانى أنشأها أهل الخير بهدف توفير المياه اللازمة للشرب بصفة

(١) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٢١٥.

(٢) عباس الطرابيلى، شوارع لها تاريخ، مرجع سابق، ص ٢٩.

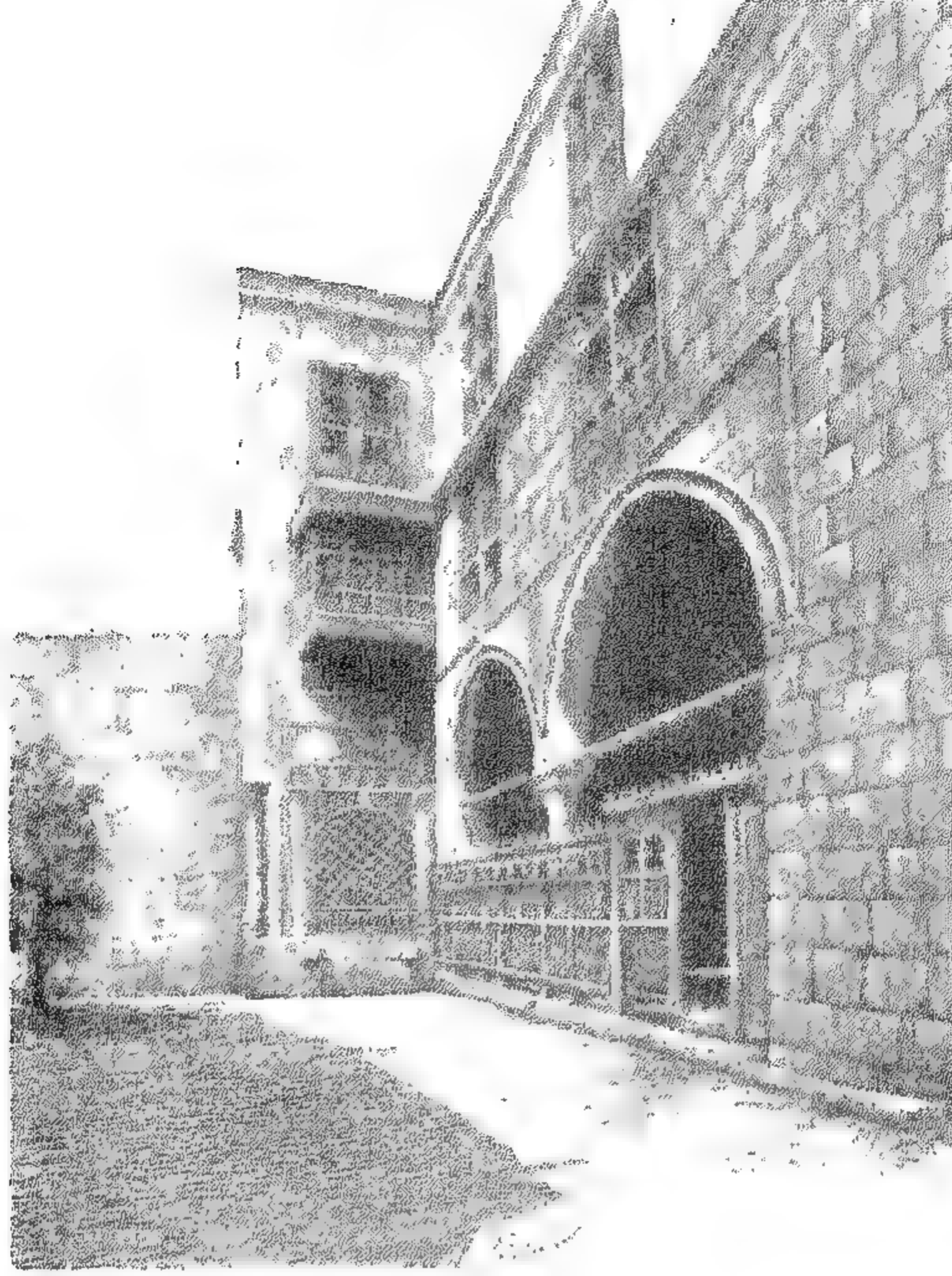
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٥) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ١٠.

== الفصل الرابع ==

دائمة وتسبيلها على الناس في الأحياء والطرقات^(١) شكل (٤-٥٢)



شكل (٤-٥٢)

سبيل وكتاب أبو الذهب (الشيمي)

وكان يحمل إليها الماء من النيل على ظهور الجمال. عادة فإنها تزدهن بأعمدة رخامية وشبابيك من البرونز، وقد يشغل الطابق العلوي في السبيل "كتاب" يتعلم فيه الأطفال - بالمجان - القراءة والكتابة والحساب، وإلى الحملة الفرنسية كان في القاهرة ٦٠ سبيلاً رئيسياً^(٢) شكل (٤-٥٣).

(١) أيمن فؤاد سيد، التطور العمراني لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى الآن، الدار المصرية اللبنانية، ص ٧٤.

(٢) أيمن فؤاد السيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٨٥.



شكل (٥٣-٤)

سبيل وكتاب رقية دودو (الشيبي)

وقد يلحق السبيل الخاص بالناس بأحد المساجد والسبيل في القرية
عليه قبة صغيرة كأنه شيخ صغير شكل (٥٤-٤).



شكل (٥٤-٤)

سبيل وكتاب سليمان السلحدار (الشيبي)

== الفصل الرابع ==

استخدام السبيل كعنصر معمارى فى الرواية:

"كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين.." (١) شكل (٤-٥٥)



شكل (٤-٥٥)

سبيل عبد الرحمن كتخدا (الشيخي)

وفى الفصل الحادى والعشرين:

".. وهكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين.." (٢)

".. وخرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب، وعند نهايته طالعة سبيل بين القصرين ومدخل حمام السلطان.." (٣)

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٨.

الفصل الرابع

".. وراحت تنقل بصرها خلال ثقبها مرة إلى سبيل بين القصرين ومرة.."^(١)

١٦/٤/٤ - القهوة:

"... مقاهي القاهرة، عالم فريد، متشابك العناصر، يحي الملامح الإنسانية العامة، وله أيضاً سماته الخاصة جداً. في مقاهي القاهرة يجلس الناس حول المناضد متواجهين، يتبادلون النجوى، والأحاديث والأشواق الإنسانية، والمصالح المادية، وقضاء الحاجات، وعقد الصفقات، وثمة من تلفه الوحدة، يجلس محملاً في الفراغ، وقد يحاول قهر وحدته بحديثه إلى جار لا يعرفه، وربما بدأت بينهما علاقة قوية قد تستمر عمراً، وربما لا تعيش أكثر من حدود اللقاء

ربما كان أدق وصف وصل إلينا عن المقاهي المصرية، ما كتبه المستشرق الإنجليزي إدوارد وليم لين في كتابه "المصريون المحدثون" يقول لين الذي زار القاهرة وعاش بها في مطلع القرن التاسع عشر^(٢):

القاهرة بها أكثر من ألف قهوة، وهي المجتمع الأدبي للعامة، وهي بصفة عامة - حجرة صغيرة ذات وجهة خشبية، أمام واجهتها سما عدا المدخل - مصطبة في الحجر أو الأجر مفروشة بالحصير وارتفاعها ما بين قدمين إلى ثلاثة، ورواد القهاوي من الطبقات الأدنى ونوى الحرف وصغار التجار، الذين يفضلون الجلوس على المصطبة الخارجية، وكان الجلوس في القهاوي على المصاطب، ثم على دكك خشبية ثم بدأ في العشرينات من هذا القرن - استخدام المقاعد والطاولات. (٣) شكل (٤-٥٦)



شكل (٤-٥٦)

القهوة (David Roberts)

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ١٠.

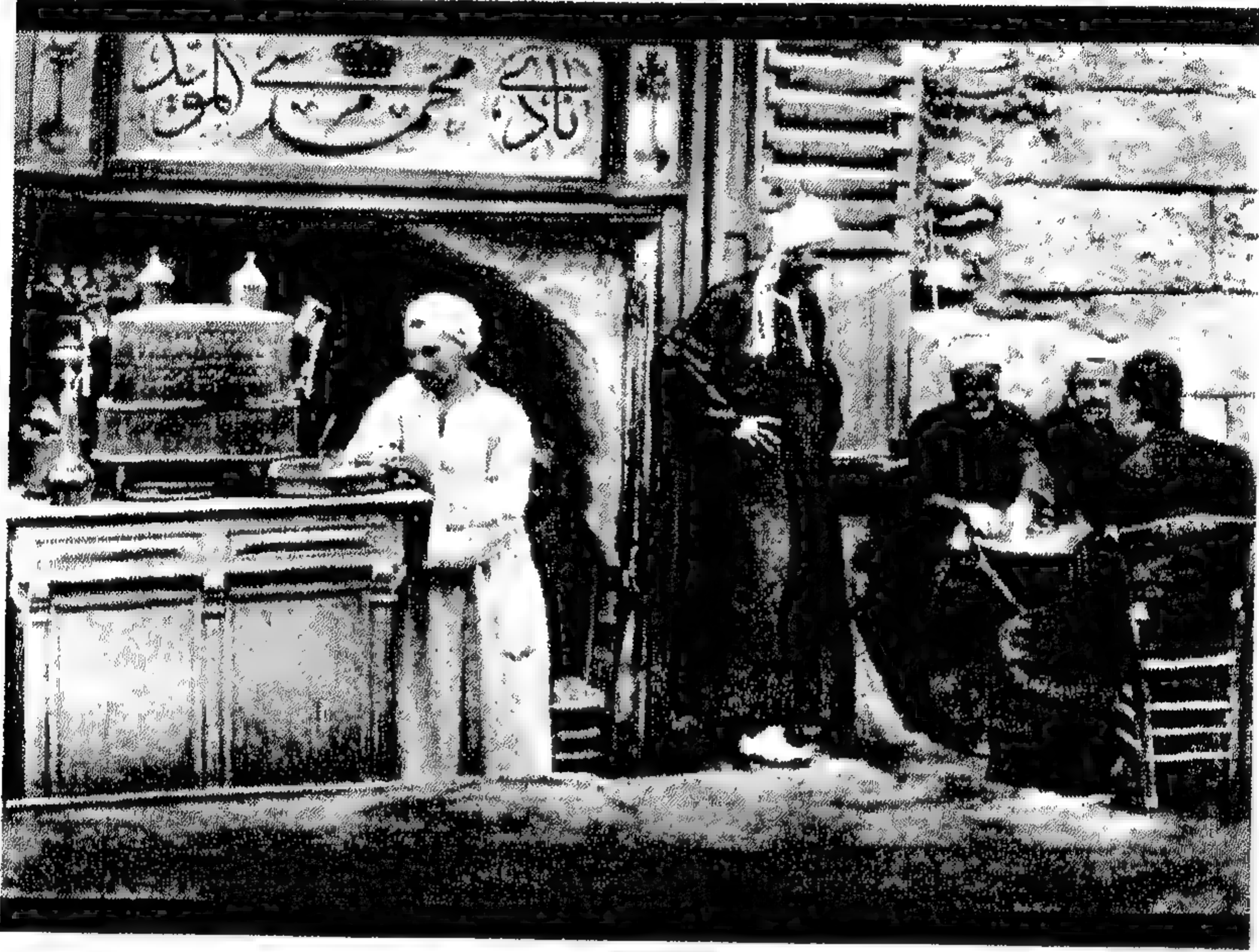
(٢) جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، ص ٨.

(٣) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ٣٢٠

== الفصل الرابع ==

وفي كتاب وصف مصر الذي أعدته الحملة الفرنسية جزء عن المقاهي من زمن الحملة

"تضم مدينة القاهرة حوالى ١٢٠٠ مقهى بخلاف مقاهي مصر القديمة، وبولاق، حيث تضم مصر القديمة ٥٠ مقهى أما بولاق فيبلغ تعداد مقاهيها المائة"^(١) شكل (٤-٥٧).



شكل (٤-٥٧)

القهوة (Lehnert and Landrock)

ولا يزال مقهى الفيشاوى القديم وبعض مقاهي القاهرة الفاطمية تحتفظ بدكك خشبية عريضة تسع الواحدة منها لجلوس خمسة أو ستة أشخاص متجاورين.

حتى انتشار المذيع في مصر ، كانت المقاهي أماكن مخصصة لرواية قصص السير الشعبية والملاحم. وكان أصحاب المقاهي يستخدمون رواية القصص، وبعضهم يعرف باسم "الهالية" لتخصصهم في سيرة أبو زيد الهلالي، والبعض الآخر يعرف باسم "الظاهرية" نسبة إلى الظاهر بيبرس.

(١) كتاب وصف مصر.

الفصل الرابع =

إن العصر الذهبى لمقاهى القاهرة كان فى النصف الأول من هذا القرن، خاصة فى العشرينات، والثلاثينات، وكانت القاهرة الجميلة، الهادئة وقتئذ، تزخر بالعديد من المقاهى كل مقهى ورائه قصة تجعل من المكان له دلالة ورمز وقيمة وتظهر فيه علاقة الإنسان والمكان فى العمارة (المكان) والأدب (القصة التى وراءه).

- ١- مقهى نوبار: كان مجمعا للفنانين وكان عبده الحامولى يقضى أمسياته.
 - ٢- مقهى السنترال فى ميدان الأوبرا: موضوعة الآن جزء من ملهى صفية حلمى فى ميدان الأوبرا: كانت تعقد ندوات ادبية لنجيب محفوظ.
 - ٣- مقهى متانيا: فى ميدان العتبة الخضراء: كان يؤمه جمال الدين الأفغانى والإمام محمد عبده، وسعد زغلول، وإبراهيم الهلباوى، عباس العقاد، إبراهيم المازنى، الشيخ فهد قنديل.
 - ٤- قهوة القزاز: الموسيقى كان زبائنه العسكريين القدامى.
 - ٥- مقهى التجارة: فى شارع محمد على: معظم رواده من الموسيقيين العاملين فى الفرق.
 - ٦- مقهى الكتبخانه: فى نهاية شارع محمد على أمام دار الكتب كان من روادها حافظ إبراهيم، الشاعر عبد المطلب.
 - ٧- مقهى الفيشاوى الشهير: فى حي الحسين: كان يتكون من واجهة أنيقة ودهليز طويل حوله مقاصير صغيرة صفت فيها موائد رخامية، ودكا خشبية، كان للمقهى سحره الخاص، وداخله يخيم هدوء يمت إلى الأزمان البعيدة الجميلة.^(١) وأمامه يجلس الحاج فهدى الفيشاوى وعلى خطوات حصانه الأبيض إلى أن مات عام ١٩٦٧: وكان من رواد المقهى الأديب العربى نجيب محفوظ
- ومن الشخصيات التى ارتبطت بالمقهى أيضاً عم إبراهيم كان رجلاً قصيراً، خريراً يتاجر جرفى الكتب، وكان سريع النكتة، فى ليالى الثلاثينات يجلس إلى عدد كبير من الرواد، ويبادلهم هذا الشكل الفكاهى من الحوار، والمعروف فى مصر باسم "القافية" وكان يرد عليهم كلهم ويهزمهم.
- لقد عرف مقهى الفيشاوى العديد من الشخصيات، بعضهما باقى فى

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق، ص ١٤

== الفصل الرابع ==

ذاكرة التاريخ، والكثير منها رحل إلى دروب الصمت.

إلا ركن لم يتبقى من المقهى الأركان صغير ما زال يحمل الاسم القديم، الفيشاوى، مجرد أليم، مازال قادراً على جذب الرماد، ومعظمهم الآن من الشباب الذين لا يعرفون إلا اسم المكان، ويجهلون ما كان عليه من مجد قديم.

٨- مقهى سى عبده: على مقربة من الفيشاوى، وهو مقهى قديم وغريب يقع تحت الأرض وكان دائري الشكل، يضم عدة مقصورات، تتوسطها نافورة مياه، وقد وصف نجيب محفوظ هذا المقهى فى روايته الثلاثية حيث كان يلتقى كمال عبد الجواد بصديقه فؤاد الحمزاوى، لقد اندثر هذا المقهى تماماً، ومكانه الآن بعض المباني الحديثة.

٩- مقهى عرابى: فى ميدان الجيش وعرابى صاحبة كان أحد القنوات المشهورين فى أوائل هذا القرن.^(١)

١٠- مقهى ريش: كان من أشهر مقاهى القاهرة.

يرى البعض أن المقاهى أماكن يتبدد فيها الوقت، وتعطل الإنتاج ولكن إذا ركننا إلى أحد مقاهى القاهرة القديمة، نحاول أن نتلمس معالم هذا الزمن الرائق الحلو الذى نفتقده الآن فى الضجيج والزحام وإيقاع الحياة السريع اللاهث، إن المقهى نموذج مصغر لعالمنا يضج بكل ما تحويه دنيانا

والقهوة إلى حد ما تعبير عن العصر والبيئة ونوعية المترددين عليها يقول عبد المنعم شمس: "القهواوى ليس لها قيمة فى ذاتها ولكن قيمتها فى روادها"^(٢)

رواية قشتمر هى أولى الروايات التى تعد القهوة شخصيتها الرئيسية، فهى فى مكانها تستقبل الأشخاص والأحداث وترين على روادها تبدلات مبعثها التطورات التى تلحق بالمجتمع نفسه. الفنان يصف قشتمر بأنها تقع عند التقاء الظاهر بشارع فاروق، صغيرة جميلة وذات حديقة صيفية صغيرة، موصولة بباب صغير الأضلاع، وعلى رف وراء المنصة، كانت

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ١٠٠٠ سنة، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢) عبد المنعم شمس، قهواوى الأدب والفن فى القاهرة، دار المعارف، مرجع سابق، ص

الفصل الرابع =

تلك هي صورة قشتمر في أواخر ١٩٢٣ (١).

وفي رواية بين القصرين في الفصل الثاني عشر:

".. ثم اتجه صوب الصاغة، ومنها إلى الغورية ومال إلى قهوة سى على على ناحية الصناديقية وكانت نسبة دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتظل بكوة ذات قضبات على الغورية وقد اصطفت بأركانها الأرائك.." (٢)

وفي رواية بين القصرين...:-

"..تظلل نوافذ البيوت الدائمة وتحف في أسافله بما يلقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت.." (٣)

وفي رواية السكرية: في الفصل الأربعين:

".. نجد كمال مع صديقة رياض في مقهى خان الخليلى، الذى يشيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض.." (٤)

"... كان قهوة صغيرة بابها يفتح على حى الحسين ثم تمتد طولاً في شبه ممر تصطف على جانبيه الموائد، وينتهى بشرفة خشبية تطل على خان الخليلى الجديد..." (٥)

"... يلتقى كمال فجأة بصديقة حسين شداد، ثم يجلسان بمقهى ريتز..." (٦)

وفي رواية قصر الشوق:

"... يصل كمال وصديقة إلى مقهى أحمد عبده الذى يقع تحت الأرض..." (٧)

١٧/٤/٤ - المشربيه

هل هي هذه المشربيه هي التى يقصدها نجيب محفوظ في رواية بين القصرين أم هي بالنسبة لى أو لآى معمارى ينظر إليها هي ذلك العنصر المعمارى الذى إذا رأيته تذكرت العمارة الإسلامية وكيف أثرت في الطابع

(١) نجيب محفوظ ، قشتمر صفحة ٢٨

(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

(٤) نجيب محفوظ ، رواية السكرية، مرجع سابق.

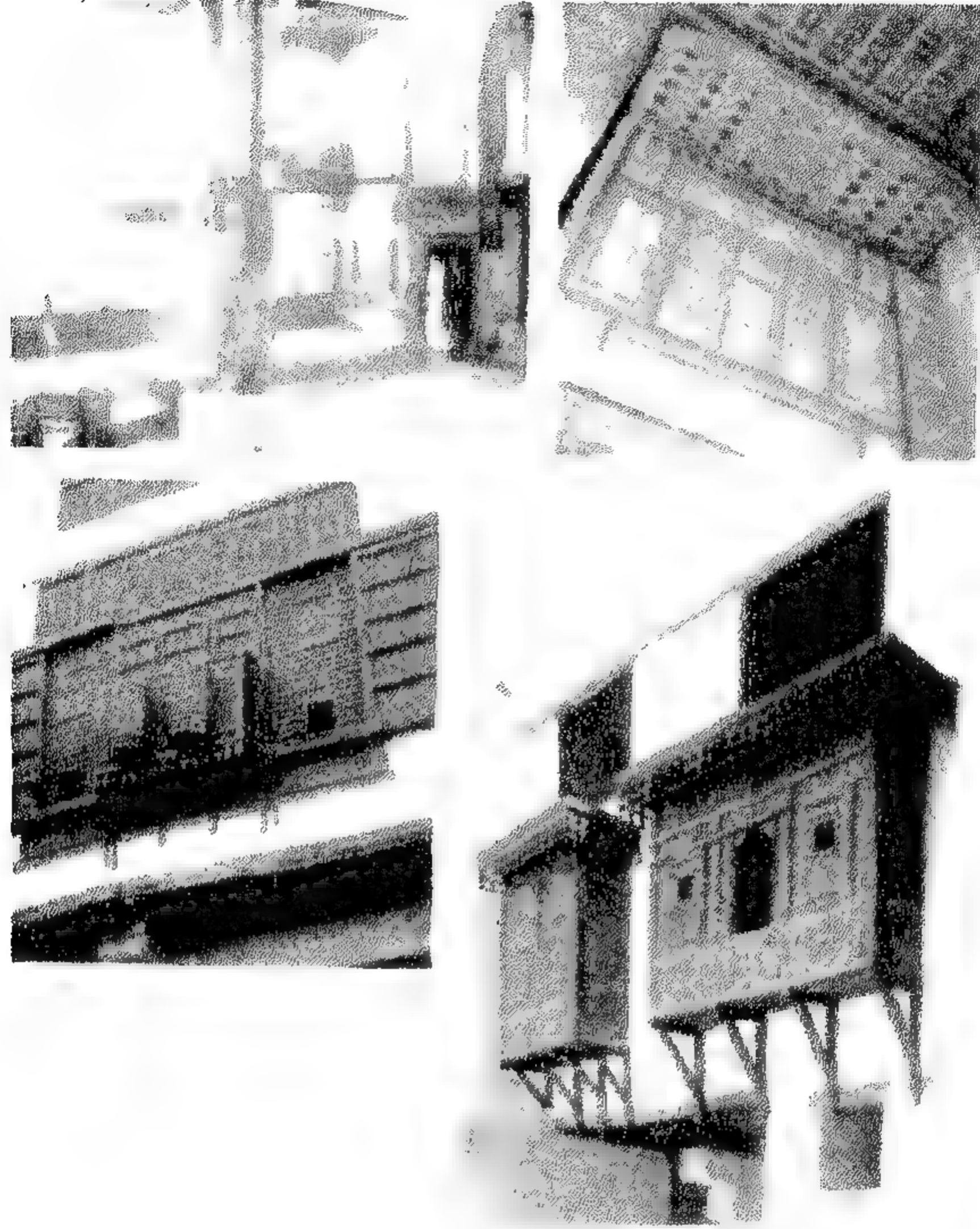
(٥) نجيب محفوظ ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٦) نجيب محفوظ ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٧) نجيب محفوظ ، قصر الشوق، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==

المعماري والعمراني وكيف أثرت في الرواية وكيف أثرت لوصول الصورة الذهنية للقارئ عن تصوره لهذا العنصر المعماري شكل (٥٨-٤).



شكل (٥٨-٤)

المشربية (The glory of Cairo)

سميت بذلك لأن بروزها كان يكثر هوائها، توضع فيه قلال الماء للشرب وهي تصنع من خرط دقيق من الخشب واسم المشربية مشتق من الأصل، وهو الفعل (يشرب) ويطلق على النوافذ المصنوعة من الأعمدة الخشبية الرفيعة المتشابكة شكل (٥٩-٤).



شكل (٤-٥٩)

صانع المشربية (الشمي)

وتتقارب القطع الصغيرة الدقيقة التي تتكون منها المشربية فلا يستطيع الجيران أو المارة أن يروا ما بداخل البيوت، لكنها تأذن في الوقت نفسه بمرور الضوء الخافت الهواء إلى الداخل والصلة حميمة بين المشربية والشارع: أنها ليست مجرد قطعة من بناية، ليست مجرد نافذة بارزة، لكن الهدف من بروزها في الشوارع الضيقة أن تمنع وصول أشعة الشمس المحرقة إلى أرض الطريق، فضلاً عن داخل البيت. وهي تفرض علاقة أحادية بين الناظر من تقوبها والطريق فهو يتابع حركة الطريق دون أن يراه أحد في موقعه خلف المشربية شكل (٤-٦٠).



شكل (٤-٦٠)

صورة توضح المشربية في البيوت القديمة (David Roberts)

كانت وسيلة اتصال نساء "بين القصرين" بالعالم الخارجى

استخدام المشربية كعنصر معمارى فى الرواية:

فى رواية بين القصرين" فى الصفحات الأولى نقرأ:

".. كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين.."^(١)

".. وتحركت العربة إلى شارع بين القصرين واتجه السيد نحو الباب فغادرت

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين.

الفصل الرابع =

المرأة المشربية إلى الحجرة..^(١)

".. على حين تلكأت عائشة حتى خلا لها الجو فانتقلت إلى جانب المشربية المظلة على بين القصرين.."^(٢)

".. عند ذلك غادرت الفناء المشربية في عجلة إلى حجرة الاستقبال.."^(٣)

"..وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية وقفن وراء شباكها المطل على النحاسين.."^(٤)

".. ثم لاحت لعينيه مشربيات بيته بلونها الأخضر القاتم.."^(٥)

".. لهذا امتلأت ارتياحاً وهي واقفة في المشربية.. وراحت تنقل بصرها خلال نقوبها.."^(٦)

المشربية تصبح سبيل اتصال الأسرة كلها بالعالم الخارجى فى اشتداداً أحداث ثورة ١٩١٩ أمام البيت. وكان أسعد أوقات الأم عندما تطل من المشربية فى الصباح تتابع من نقوبها انصراف الأسرة إلى أعمالهم.

وكانت المشربية تمثل ونساً لأمنية إذا شعرت بدبيب العفاريت فى البيت أو لفحتها أنفاسهم، سارعت بتلاوة الفاتحة والصدية أو لاذت بالمشربية تمتد بصرها الزائغ من نقوبها إلى أنوار العربات والقهاوى.

كانت المشربية إذن حجباً من نوع آخر، فإذا كان الحجاب الذى تلبسه المرأة يحول دون رؤية الآخرين لها إن سارت فى الطريق فإن المشربية تؤدى الدور نفسه والمرأة داخل البيت إنها ترى الحياة والناس فى الطريق لكن أحداً لا يستطيع رؤيتها. بل إن المشربية فى دنيا الحريم "دليل على عزلة امرأة يفوق معناه الحجاب الذى تستدله على وجهها، فهي تحجب العالم الخارجى عن المرأة كما تحجبها هي عنه"^(٧)

وقد اختفت المشربيات من واجهات البيوت باختفاء الحريم وسفور

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٥) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين ص ٥٨، مرجع سابق.

(٦) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين ص ١٠، مرجع سابق.

(٧) نور شريف، المرأة فى ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، المجلد السابع، العدد الأول.

الفصل الرابع

المرأة المصرية وخروجها إلى العلم والعمل.

١٨/٤/٤ - النافذة - الشرفة:

كلمة شرفه مأخوذة من معنى الأشراف على الطريق أسفلها ولعلها جاءت من أن سكان البيت يطلون منها على الطريق، وعلى البيوت المقابلة والمجاورة، ولأن النافذة والشرفة تؤديان وظيفة متقاربة ويمكن اعتبار النافذة صورة متطورة للمشربية^(١)

بل أن النافذة، الشرفة هي المشربية في مرحلة اختفاء المشربية من واجهات البيوت. أنت بدرجة أكبر في التحرر، ففتح النافذة، الشرفة، على مصراعيها أو أحدهما، يختلف بالقطع عن النظر من خصائص المشربية شكل (٦١-٤):



شكل (٦١-٤) خانقاه ببيرس ، شارع باب النصر (Lehnert and landrock)

(١) نور شريف، المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==

وفى رواية بين القصرين:

".. النافذة تفتح، فيتدفق داخل الحجرة المنورة والهواء وجلبة الطريق.." (١)

وفى الفصل الحادى والعشرين يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم:

".. النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة.." (٢)

وفى رواية خان الخليلي:

".. ومن النافذة شاهد أحمد عاكف -للمرة الثانية- أطل من نافذة الشقة المطلّة على خان الخليلي القديم.." (٣)

وفى رواية زقاق المدق:

".. حتى السيد سليم علوان كانت وقفة حميدة فى النافذة،..." (٤)

وفى رواية زقاق المدق:

"... فقد وجد فى نافذته بديلاً يرنو إليه بنظرة عطف وحنان.." (٥)

وفى رواية بين القصرين:

"... ولأن وراء النوافذ هو الموضع الذى تطل فيه النساء فقد كانت عادة ياسين إذا سار فى الطريق أن يرفع عينة مستطلعا ما وراء النوافذ.." (٦)

وفى رواية زقاق المدق:

"... هذا فعل النافذة وراء ظهري..." (٧)

وفى رواية زقاق المدق:

"... عند مطلع كل صباح، سأفتقد النافذة المحبوبة التى كنت أراك تكنسين

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص ٨٤.

(٤) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٥) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ١٣٦.

(٦) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق، ص ٨٠.

(٧) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ١٣٦.

== الفصل الرابع ==

حافتها، أو تمشطين شعرك وراء فرجة مصراعيها".^(١)

وفى رواية زقاق المدق:

"... كانت النافذة وسيلة اتصال حميدة بالزقاق.." ^(٢)

وفى رواية زقاق المدق:

"... وكان آخر ما فعلته حميده وهى تستعد لهجر زقاق المدق إلى حياتها الجديدة فى المدينة، أن أولت النافذة ظهرها، بما يعنى بداية فصل جديد، مهم، فى حياتها..." ^(٣)

١٩/٤/٤ - القبو:

القبو من العناصر المعمارية القديمة، فهى تعود إلى عصور الفراعنة، ثم تواصلت فى العصور التالية.

من رواية بين القصرين:

".. وخرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب.." ^(٤)

فى رواية السكرية فى الفصل السادس والثلاثين:

".. تلجأ الأسرة إلى قبو قرمز.." ^(٥)

فى بداية الفصل السادس من رواية قصر الشوق:

".. يمشى كمال الذى أصبح فى سن المراهقة مع صديقة فؤاد يمرون بقبو قرمز.." ^(٦) شكل (٤-٦٢).

(١) نجيب محفوظ ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ١٣٠.

(٢) نجيب محفوظ ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٣) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

(٤) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٥) نجيب محفوظ، السكرية.

(٦) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مرجع سابق.



شكل (٤-٦٢)
قبر قرمز (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٤/٥ - مدى محاكاة المكان الروائي للواقع المعماري والعمراني

يتم تحليل خمسة أعمال أدبية وهي: بين القصرين وقصر الشوق
والسكرية وخان الخليلي وزقاق المدق من خلال:

(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة
الذهنية للمكان المعماري والعمراني من خلال عدة مفردات وهي:

١- كمية الضوء.

٢- الرائحة.

٣- الأشخاص.

٤- الألوان.

٥- البيوت.

٦- الممرات.

٧- الملمس *Texture*

٨- التشكيل والإنشاء

٩- الأرضيات.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي والتتابع:

يتم عرض الملامح البصرية والتتابع البصري التسلسلي للمكان
الروائي والمحاكي للمكان المعماري والعمراني الواقعي.

== الفصل الرابع ==

١/٥/٤ - رواية بين القصرين

أ- تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ للصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني.

أولا منطقة بين القصرين

١ - كمية الضوء:

الضوء ليس قوى يعكس ملامح وجمال المنطقة حيث الظل والظلال حيث يسيطر تخطيط المدينة الإسلامي فيتحكم في نسبة الضوء والحرارة انظر شكل (٤-٦٣).



شكل (٤-٦٣)

كمية الضوء في منطقة بين القصرين (الباحث)

٢ - الرائحة:

عند نزول المنطقة في أول باب الفتوح حتى الوصول إلى منطقة بين القصرين [المكان الواقعي للرواية] يشعر برائحة المكان التي تختلف عن أي منطقة حيث تشعر بإحساس غريب وهو إحساس بالآفة وإحساس بثقافة المكان والتألف وريحة المكان تدل على شعبيته وإحساس الواقع أكثر من الذي نقله الأديب.

الفصل الرابع

٣ - الأشخاص:

الأشخاص يتميزون بعشوائية الحركة والوقوف والسكون ويتميزون بالتلقائية.

وكل وجه من الأشخاص يعبر عن حالة اجتماعية.

يتميز المكان بالازدحام ويعتبر الإنسان هو عنصر هام في العمران والرواية حيث يستخدمه الأديب في الوصف ويستخدمه المعمارى في تحليل المنطقة شكل (٦٤-٤).



شكل (٦٤-٤)

الأشخاص في منطقة بين القصرين (الباحث)

٤ - الألوان:

١- تتميز المنطقة بألوان مختلفة ولكن الألوان التي تسود هي الألوان الغامضة مثل البنسى والرمادى حيث تساعد على توصيل عبق الزمان وأصواته كأنها تنقلنا إلى زمن الماضى حيث البيوت الإسلامية والآثار الإسلامية.

٢- لم ينجح الأديب في توصيل الأبواب إلى القارئ ولكن قام المعمارى بتحليل المكان وتوصيلها إلى القارئ شكل (٦٥-٤).



شكل (٤-٦٥)

الألوان في منطقة بين القصرين (الباحث)

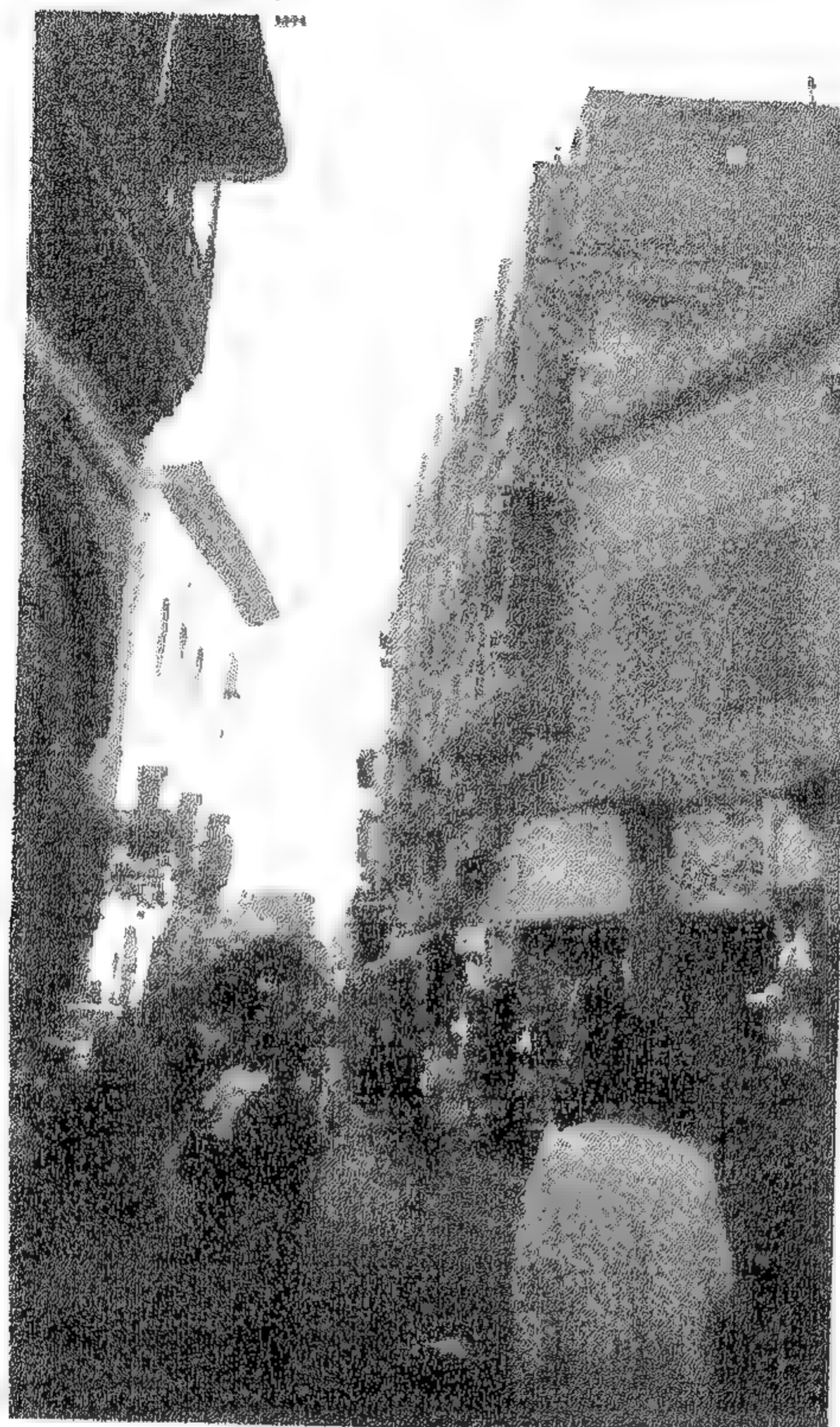
٥- البيوت:

تغيرت معالمها عن الموجودة في الرواية لأن الرواية صورت بيوت
قاهرة العصور الوسطى ذات المشربيات أما الآن البيوت طابعها حديث
وليس بالطابع الشعبي الذي يتناغم مع المنطقة نجد أن خيال الروائي أجمل
بكثير من الواقع.

المنازل متقاربة حتى أن الأسطح تكاد تتلاصق، تمتد الحصر من

== الفصل الرابع ==

سطح إلى سطح أن الصورة العامة لبيت أحمد عبد الجواد هي الفناء الترب، البئر العميقة والطابقين والحجرات الواسعة العالية الأسقف والسطح الذي يطل على المآذن وأسطح العمارات المجاورة والمشربية التي تطل على شارع بين القصرين والنحاسين شكل (٦٦-٤).



شكل (٦٦-٤)

البيوت في منطقة بين القصرين (الباحث)

٦- الممرات:

الممرات ضيقة غير مرصوفة، متعرجة، مبلطة بالحجارة المضلعة، تصادفنا مساحات هائلة الاتساع، غير منظمة الشكل، يتفرع منها أزقة ضيقة.

في الواقع تغيرت شكل الممرات دخل عليها التشويه. كان تصويرها في الرواية بشكل أفضل شكل (٦٧-٤).



شكل (٤-٦٧)

الممرات في منطقة بين القصرين (الباحث)

٧- الملمس Texture

لملمس الحوائط تميز بالخشونة الصلابة وكأنها ترفض التغيير وكأن واجهات المباني تعبر عن غضب عما يحدث في التغيير في الطابع العمراني الحادث في المنطقة بين القصرين.

وهذا لا يظهر في الرواية ولا يحسه القارئ ولذلك لا ينجح الأديب في توصيله بل الذي ينجح المعماري.

== الفصل الرابع ==

٨- التشكيل والإنشاء في الواجهات:

التشكيل يظهر عشوائى إلى حد ما حيث التغيرات العمرانية التي طرأت على المنطقة وتغير مواد الإنشاء عبر الفترات الزمنية عملت على تشويه تغير في المنظر المعماري والعمراني في المنطقة شكل (٦٨-٤).



شكل (٦٨-٤)

التشكيل والملمس في منطقة بين القصرين (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٩- الأرضيات:

الأرضيات عبارة عن طوب وحدث تغير في بعض الأرضيات نتيجة للتغير العمراني.

ثانيا: منطقة درب قرمز:

ومن الملاحظ عند دخول درب قرمز من شارع بين القصرين أن مسار الدرب يوجهك أن تسلك اتجاه معين بمحددات: حائط *Arcade* كأنها علامات مرور ونجد أن تخطيط المكان بشكل تخطيطي منتظم للممرات، حتى في القبو نجد أن الضوء هو الذي يلعب دور المخطط وتعرف فتحة الخروج من اتجاه الضوء شكل (٤-٦٩ أ) شكل (٤-٦٩ ب) شكل (٤-٦٩ ج)



شكل (٤-٦٩ أ)

المفردات التي توصل الصورة الذهنية للقارئ (الباحث)



شكل (٤-٦٩ ب)

المفردات التي توصل الصورة الذهنية للقارئ (الباحث)

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-٦٩ ج)

المفردات التي توصل الصورة الذهنية للقارئ (الباحث)

١- كمية الضوء

الضوء يتفاوت شدته كما في أى حارة من حارات المدينة القديمة أما عندما نصل إلى القبو ويسمى "قبو قرمز" فالقبو يسوده الظلام وفي آخره ترى ضوء أو نهايته مفتوحة، وفي الليل يكون القبو مظلم جداً، والإضاءة من الناحية الأخرى تؤدي وتشير إلى فتحة الخروج والدرب طوله ٣ متر تقريباً، وفي هذا المسار الذي تسلكه من أو دخول درب قرمز فمن ناحية الدرب على شارع بسين القصرين كان الضوء شديد ثم بدأ يصبح متوسط عندما دخلنا الدرب وبدأت تتعدهم عند دخول القبو ثم بدأت ترجع إلى شدة الضوء في ميدان بيت القاضي.

٢- رائحة المكان:

عند نزول الدرب والدخول من ناحية شارع بين القصرين نحس برائحة الدرب وعند الوصول إلى القبو نفوح منه رائحة خاصة به حيث الميدان الفسيح فيوصل إلى الناظر إلى المنطقة رائحة تحسسه ببهجة المكان.

٣- الأشخاص:

الأشخاص عشوائيين في حركتهم في الدرب والحارة والقبو فوق المصاطب المرتفعة. ويعتبر تكوين منسجم ومتضامن.

وكان الأشخاص عنصر ضروري ومكمل لا يستطيع طابع المكان أن

== الفصل الرابع ==

يكون من غيره

٤- الألوان:

يسود اللون الرمادى الغامق فى البيوت ولون القبو يميل إلى الأسود القاتم من تأثير الظلام.

٥- البيوت:

يوجد عدد من البيوت ويوجد بالدرب قصر الأمير بشتاك والذى يرجع تاريخه إلى زمن المماليك.

٦- الممرات:

تعتبر حارة قرمز مسار عبارة عن طريق ذو نهاية مغلقة -Dead end ولذلك فهو لا يشجع على المرور الآلى وأيضاً لا ينجح الغرباء على الدخول إليه. ويبدو الغريب للسكان بمجرد دخوله إلى الدرب.

٧- الملمس Texture:

فى بداية درب قرمز من ناحية شارع بين القصرين يوجد تجاويف (بارز غاطس) *solid and void* فى الحائط إذا لمستته أحست بلمس وفى القبو نحس بإحساس الغاطس والبارز *solid and void* فيظهر فى التجويف.

٨- التشكيل والإنشاء فى الواجهات:

يوجد تشكيل عمرانى *Physical form* جعل الدرب يبدو وكأنه مجتمع صغير تربطه علاقات قوية ويوجد بالدرب المدرسة السابقة التى أنشأها سابق الدين مقال الانوكى سنة ٧٦٠م وهى تعرف حالياً بجامعة درب قرمز ويوجد فى تحته نفق ضيق يخترقه العابرون ليصلوا إلى حارة مقال ومنها إلى ميدان بيت القاضى والإنشاء يغلب عليه: الحوائط الحاملة من الطوب.

٩- الأرضيات:

الأرضيات عبارة عن رمل، أزيلت الأرضيات بفعل الزمن.

الفصل الرابع =

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي:

أولا منطقة بين القصرين شكل (٧٠-٤):



شكل (٧٠-٤)

توضيح مكان الدراسة (الهيئة العامة للمساحة المصرية)

.. تطالعنا القاهرة القديمة في "بين القصرين" الجزء الأول من الثلاثية، في الصفحات الأولى، ومن خلال عيني أمينة زوجة أحمد عبد الجواد، أثناء وقوفها خلف النافذة تتطلع إلى الطريق في انتظار زوجها.

".. كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين ويلتقى تحتها شارع النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف في أعالية حيث تطل نوافذ البيوت الدائمة وتحف في أسافله بما يلقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر، وإلى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يخلو من المقاهي، وحيث توجد المتاجر الكبيرة التي تغلق أبوابها مبكراً، فلا يلفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة." (١)

تلك صورة الطريق كما تبدو في أول مقطوعة وصفية للطريق، كيف يبدو المكان في الواقع، يمكن تحديد الموقع بسهولة من خلال وصف المعز لدين الله نسبة إلى مؤسس القاهرة حيث توجد مجموعة من الآثار الهامة. وإذا نظرنا إلى الطريق أثناء مشينا فيه من الشمال إلى الجنوب، فسوف نجد

(١) نجيب محفوظ ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

الفصل الرابع

مجموعة من الآثار الإسلامية التالية، والترتيب طبقاً لموقع كل منها.

- مسجد برقوق.
- مسجد الناصر قلاوون.
- قبة المنصور قلاوون.
- مسجد المنصور قلاوون.
- حمام السلطان قلاوون.
- مستشفى قلاوون.
- إلى الناحية اليسرى، وفي المواجهة تماماً. سنجد:
- قصر الأمير بشتاك.
- سبيل بين القصرين العثماني الطراز.
- بداية الشارع المؤدى إلى ميدان بيت القاضي.
- قبر الصالح نجم الدين أيوب.
- شارع النحاسين.

والملاحظة الأولى التي تستوقفنا هنا أن المكان يخلو تماماً من البيوت السكنية، وأقرب المباني السكنية تقع في الخرنفش إلى الشمال، وفي حارة الصالحية إلى الجنوب، لقد حدد نجيب محفوظ مكان البيت الذي ستدور فيه معظم أحداث الثلاثية، حدد مكانه في مواجهته يقوم مسجد برقوق الضخم، أى أن المنزل في الرواية يحتل مكان المسجد، ويقوم في مكان لا توجد به أى بيوت مسكونة، كما أن يصف مآذن برقوق وقلاوون من خلال عيني أمينة، وحتى يمكن لها أن ترى المئذنتين فلا بد أن الناحية الأخرى فإن النافذة لن تواجه أبداً سبيل بين القصرين، في نفس الوقت نجد أن وصف المؤلف للطريق يطابق الواقع بالنسبة لازدحامه.

إلى جهة اليسار، وخلوه من الحركة في الجزء الجنوبي، ولكن يعود الوصف ليصبح بعيداً عن واقع المكان، عندما تنتظر أمينة إلى سبيل بين القصرين، ثم إلى منعطف حارة الخرنفش، وإلى بوابة حمام السلطان، ثم إلى المآذن، إن من ينظر إلى هذه الأشياء لا بد أن يكون موقعه في منتصف الطريق تماماً، وليس خلف نافذة تقع في مواجهة سبيل بين القصرين.

الفصل الرابع =

فى الفصل السابع، يقول المؤلف:

"... عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد دكانه الذى يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين.." (١)

وفى الواقع نجد سبيل بين القصرين أمام مسجد برقوق، وبجواره قصر الأمير بشتاك ولا توجد متاجر فى هذا الجزء، بل إن الدكاكين تقع إلى الجنوب، على مسافة حوالى ثلاثمائة متر فى النحاسين، فى الفصل الثانى عشر يصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد:

"ثم اتجه صوب الصاغة، ومنها إلى الغورية ومال إلى قهوة سى على على ناحية الصناديقية، وكانت تشبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذات قضبان على الغورية وقد اصطفت بأركانها الأرائك.." (٢)

فى الواقع نجد أن ترتيب الشوارع التى تحرك فيها كالاتى:
(الصاغة-الغورية-الصناديقية) ..

أما مقهى سى على فلا يوجد على ناحية الصناديقية أى مقهى يحمل هذا الاسم حالياً أو خلال المائة سنة الأخيرة، وإذا أخذنا بالمقهى فى الرواية فإن الجالس لا يمكن أن يرى الغورية من حارة الصناديقية، إذ أنها بعيدة عن الغورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذى كان ممراً ضيقاً فى وقت أحداث الرواية ١٩١٨، ثم اتسع منذ عام ١٩٣٠.

وفى الفصل الحادى والعشرين يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم..

"..النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة.. وفى الواقع، نجد أن حمام السلطان لا يقوم أمامه أى بيت، بل ما نجده هو قبر صلاح نجم الدين أيوب، إن حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما تنتظر إليه عائشة" (٣).

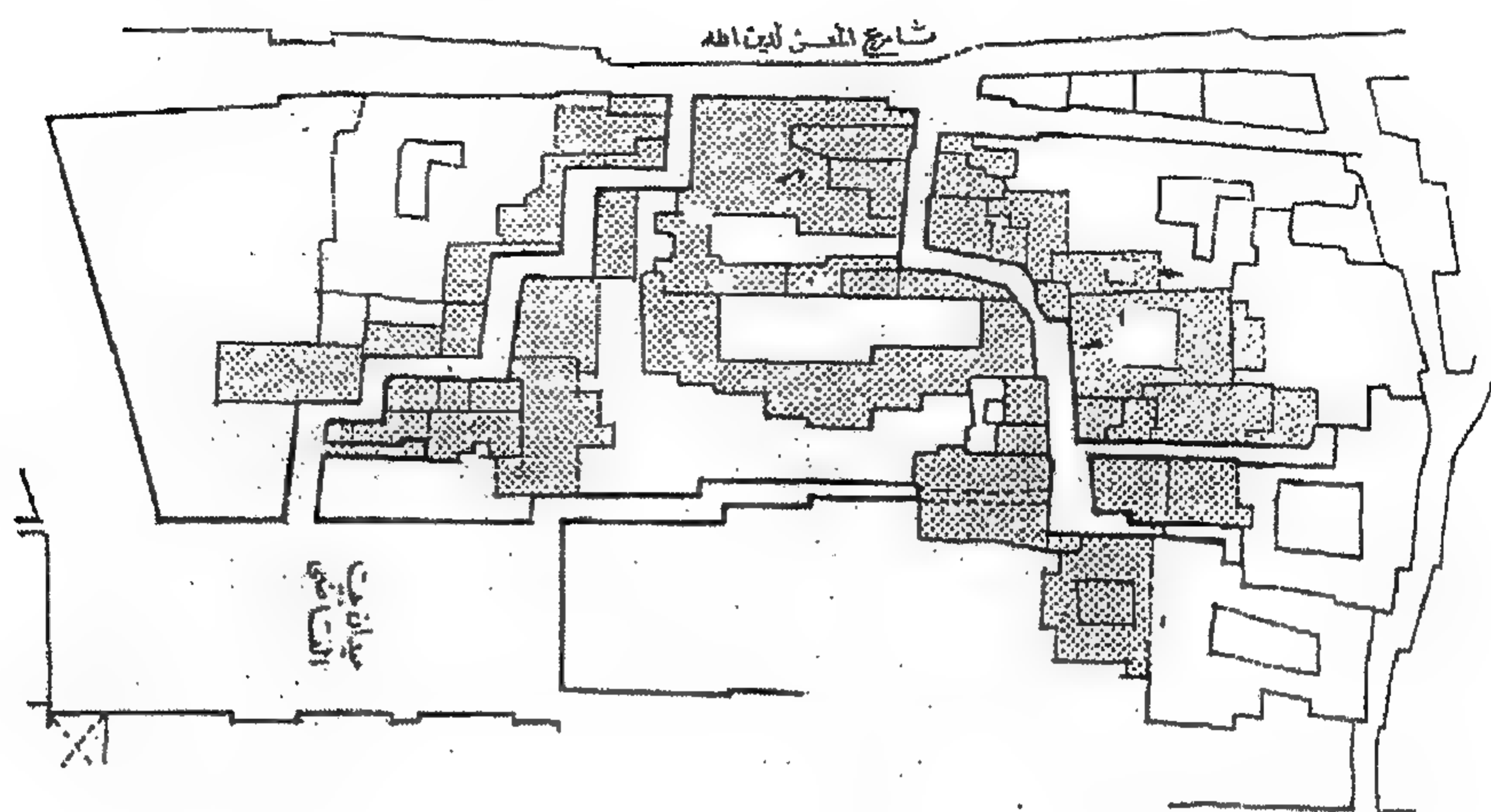
وهكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين وفؤادها الفنى يواصل خفقاته حتى تراءى عن بعد "المنتظر" وهو ينعطف قادماً من الخرنفش..

وإذا اعتبرنا - كما فى الرواية وليس كما فى الواقع - المنزل فى مواجهة سبيل بين القصرين، فمن الصعب للواقع فيه، الناظر من خلف النافذة أن يرى حمام السلطان والسبيل معاً، إن دائرة الرؤية لا تتسع لهما معاً شكل (٤-٧١)

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==



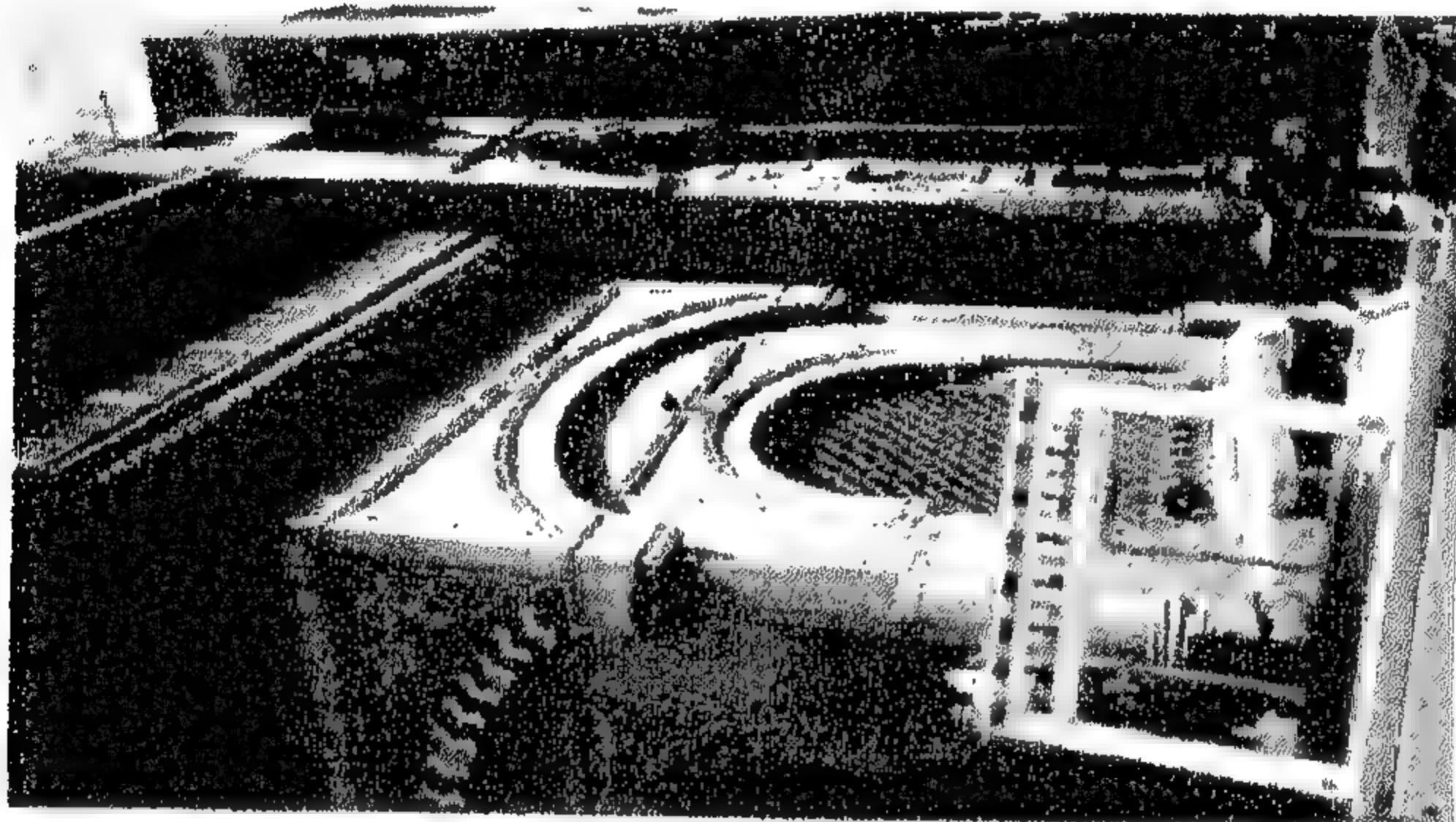
شكل (٧١-٤)

الملاحم البصرية لمنطقة بين القصرين

الفصل الرابع



١٥-٧١-٤



١٧-٧١-٤



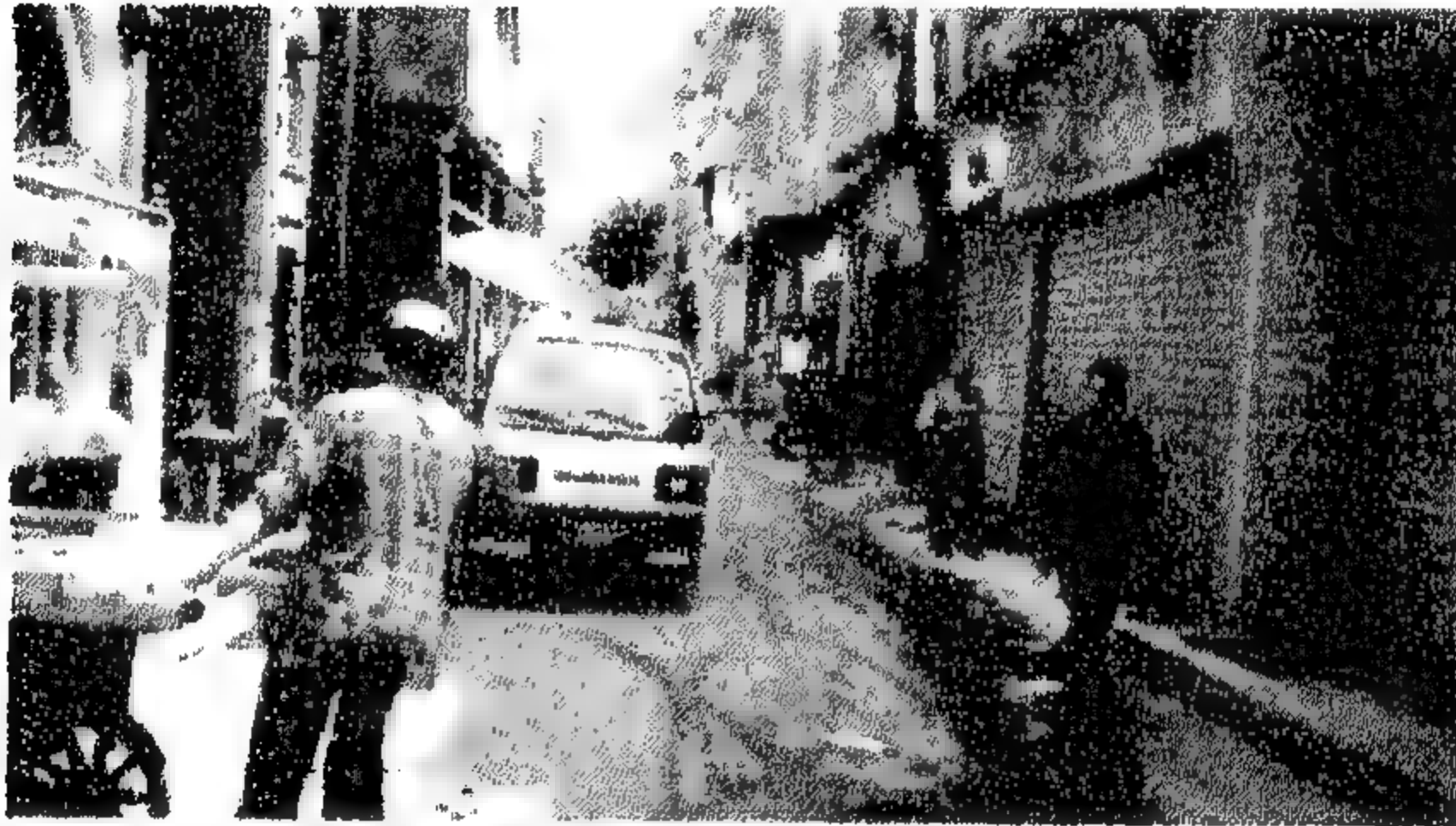
٢٠-٧١-٤

(٣٤٩)

الفصل الرابع



٢١-٧١-٤



٢٢-٧١-٤



٢٤-٧١-٤



٢٥-٧١-٤

نلاحظ من خلال، رصد حركات الشخصيات في واقع الرواية المتخيلة، أن المؤلف لا يلتزم الدقة عند وصف التفاصيل، ولا يتقيد بمعالم المكان الواقعي، على العكس من ذلك، فإنه عندما يرسم الملامح العامة يصبح أكثر دقة ففي الفصل الثامن عشر.

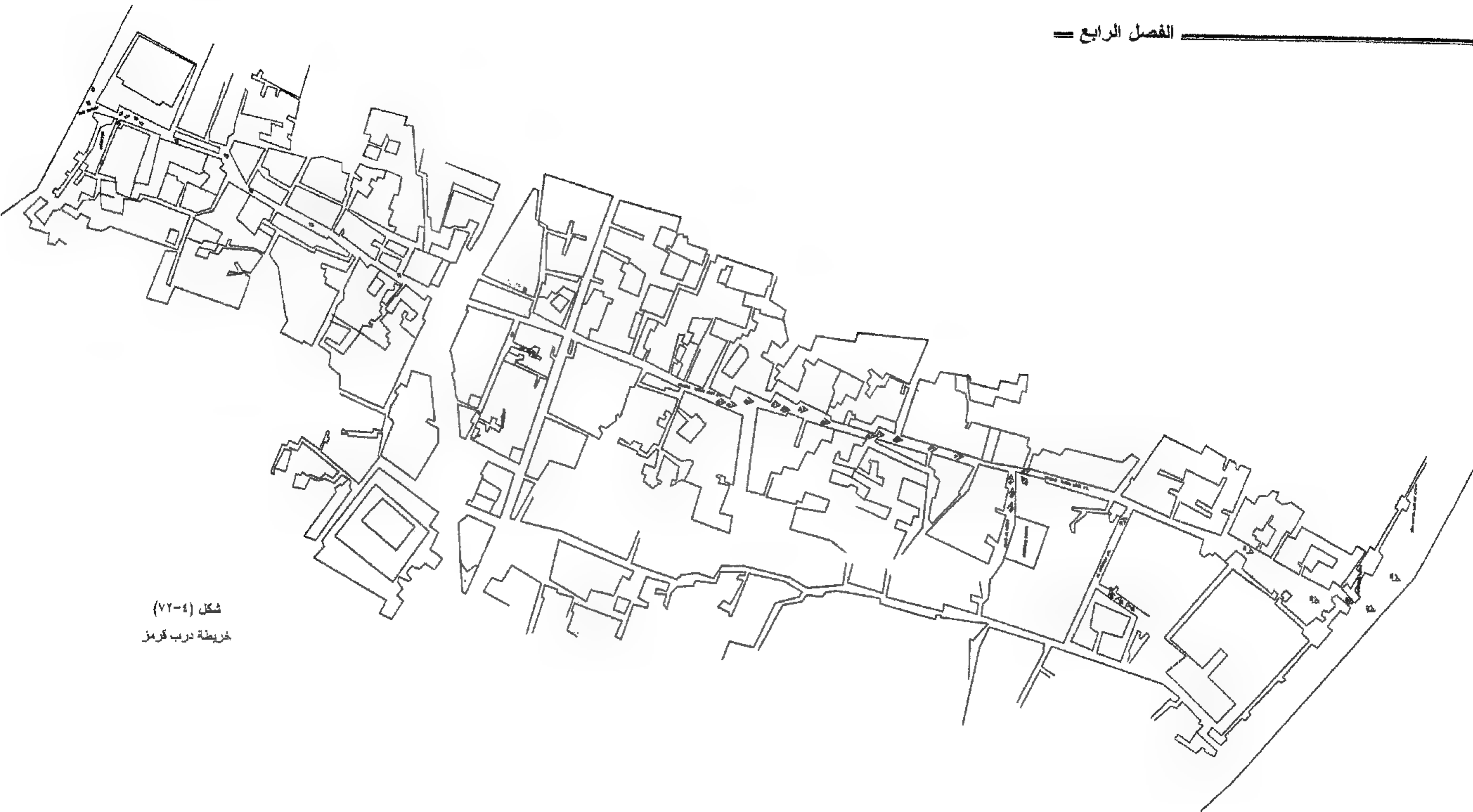
"... يمضى ياسين عبر شارع الجمالية، ثم يرى عطفة قصر الشوق..."

إن الوصف عام ودقيق إلى حد ما، لأن قصر الشوق اسم يطلق على شارع يتفرع من طريق الجمالية وهو الذي اعتبره المؤلف عطفة (أي منحني) أما عطفة قصر الشوق في المكان الواقعي، فتقع عند نهاية شارع قصر الشوق، وتبدأ من مدرسة عبد الرحمن كتحدا الابتدائية، وعندما تذهب أمينة لتزور مسجد سيدنا الحسين مع كمال، فإن الوصف العام للمكان يبدو صحيحاً إذا قورن بالمكان الواقعي.

"...إنهما يغادران البيت إلى درب قرمز، ثم ميدان بيت القاضي يتصدره مبنى قسم الجمالية ثم مدرسة خان جعفر الابتدائية، ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين..."^(١)

إن الوصف هنا دقيق والمكان المتخيل يطابق المكان الواقعي تماماً، والمعالم التي ذكرها نجيب محفوظ موجودة حتى يومنا هذا، قسم البوليس ومدرسة خان جعفر، وميدان بيت القاضي، كذلك نجد أن الوصف العام يطابق الواقع. شكل (٤-٧٢)

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.



شكل (٧٢-٤)
خريطة درب كرمز

== الفصل الرابع ==



٣-٧٢-٤

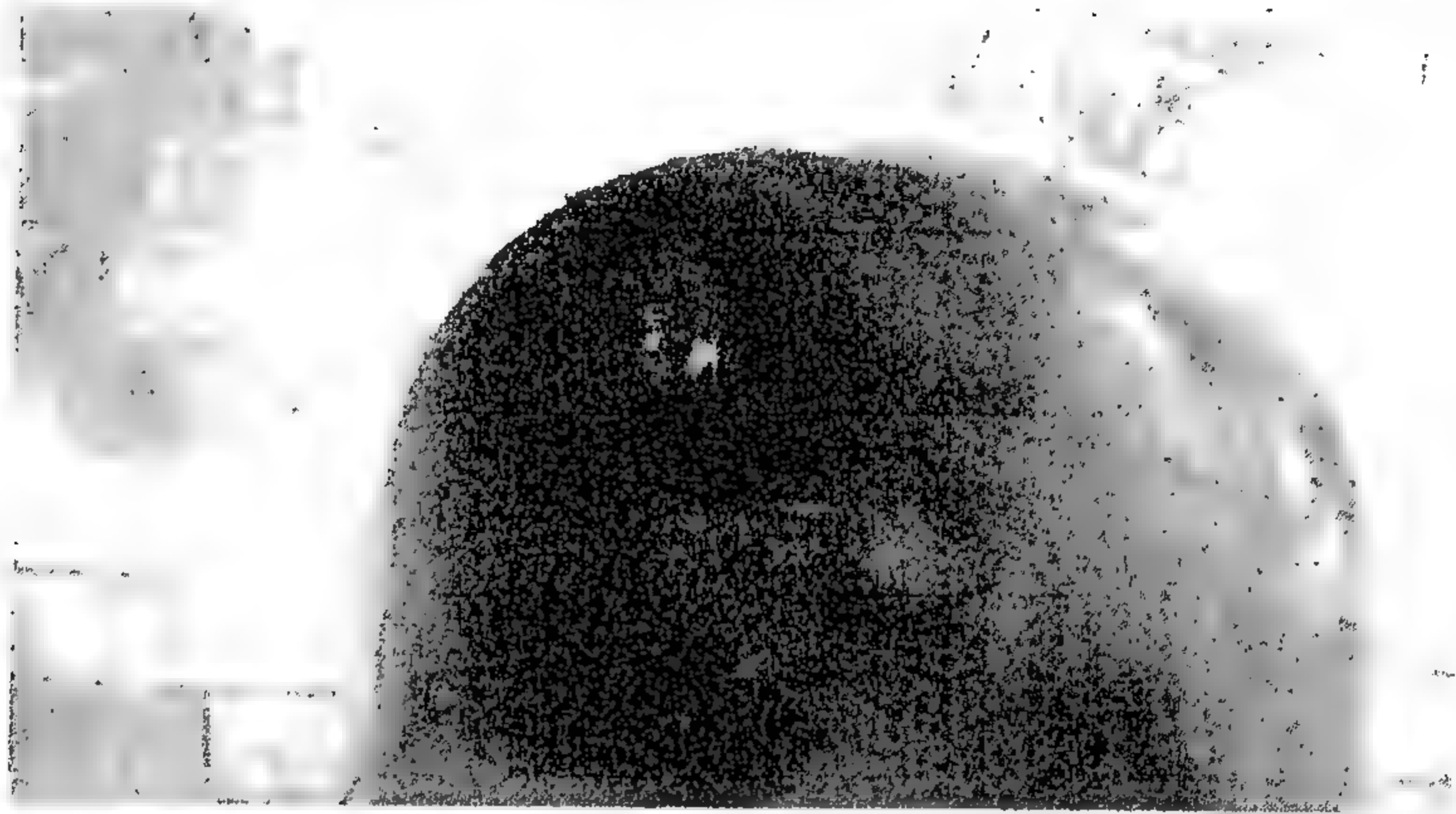


٤-٧٢-٤



٥-٧٢-٤

== الفصل الرابع ==



٦-٧٢-٤



٧-٧٢-٤

== الفصل الرابع ==



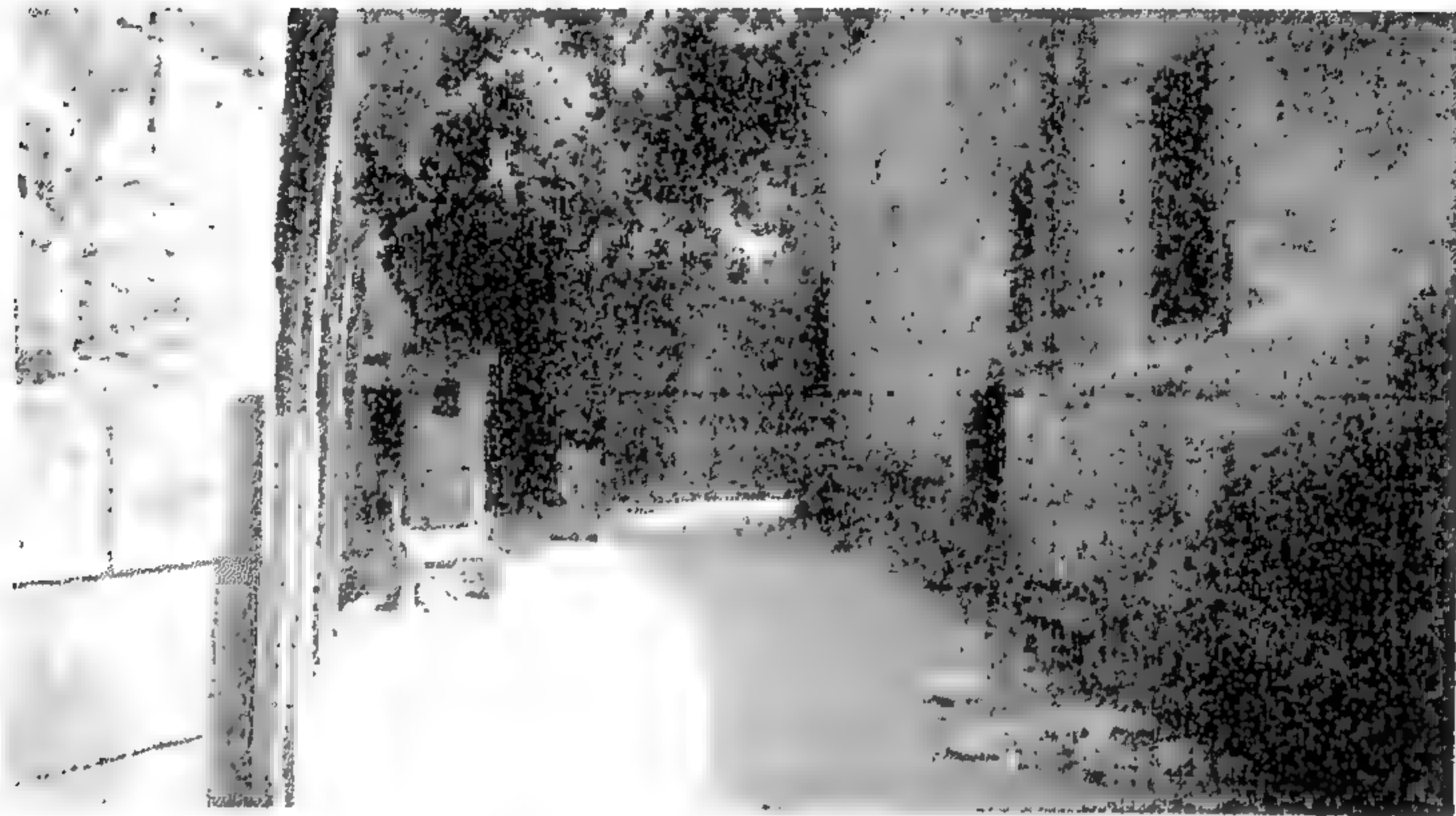
٨-٧٢-٤



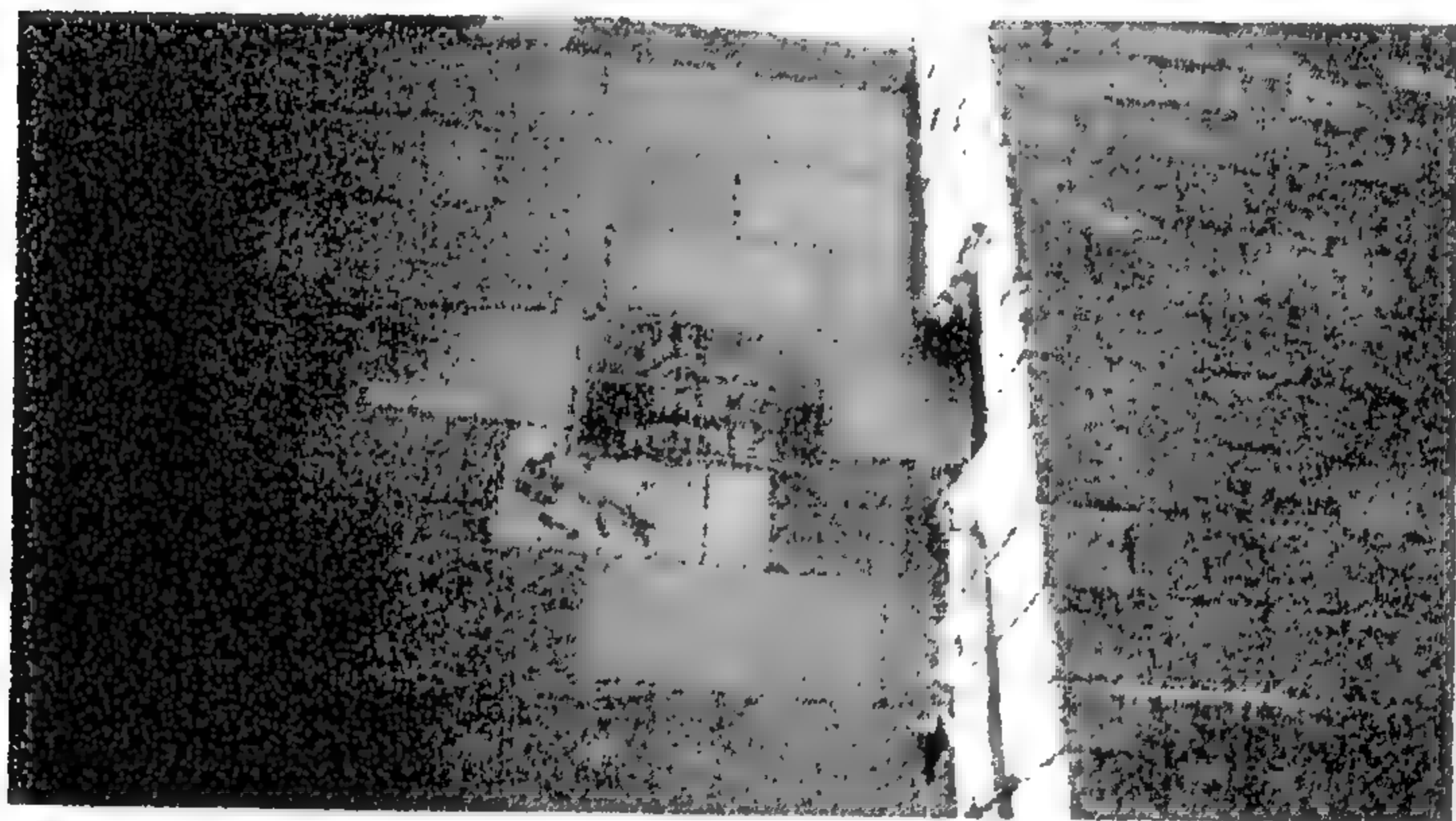
١٠-٧٢-٤

(٣٥٥)

== الفصل الرابع ==

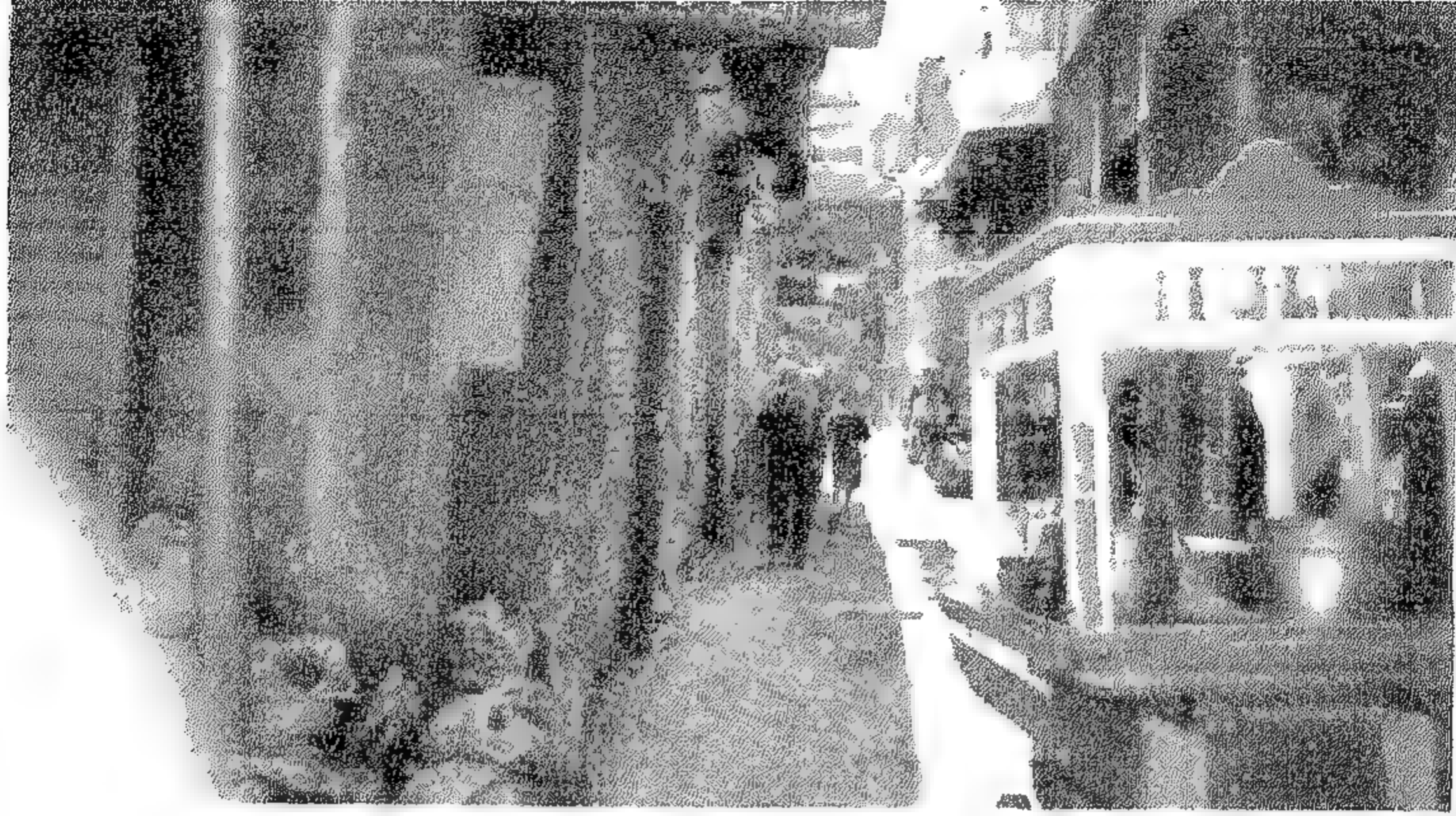


١١-٧٢-٤



١٢-٧٢-٤

== الفصل الرابع ==



١٩-٧٢-٤

"... مضى يقترب من قبر درب قرمز..."

"... وخرج من القبر إلى القنطرة الآخر من الدرب وعند نهايته طالعه سبيل بين القصرين، ومدخل حمام السلطان، ثم لاحت بعينه مشربيات بلونها الأخضر القاتم والباب الكبير بمطرقته البرونزية..." (١)

"... فلم يزل لمثنته العالية نداء ما أسرع أن تلبيه نفسه، قطع طريق الحسين وهو يقرأ الفاتحة ثم انعطف إلى خان جعفر ومنها اتجه إلى بيت القاضي، ولكنه بدلا أن يمضي إلى البيت مخترقا النحاسين عبر الميدان إلى درب قرمز..." (٢)

فى الفصل الأربعين عندما تنتقل الأسرة من بين القصرين إلى السكرية المجاورة لبوابة المتولى ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشعبى لهذه البوابة الضخمة التى لا تزال متبقية إلى يومنا هذا، وتعتبر واحدة من أربع بوابات قديمة وصلوا إلى عصرنا من بوابات القاهرة القديمة والتى كان عددها ثمان بوابات.

"... وعندما يذهب أحمد عبد الجواد مع أولاده لصلاة الجمعة فى مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذى مشى فيه أمينة وكمال من قبل..." (٣)

لا يذكر نجيب محفوظ التفاصيل، إنما يعبرون ميدان بيت القاضي ثم

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

الفصل الرابع

نراهم داخل المسجد وفي نهاية "بين القصرين" تتحرك المظاهرة التي اشترك فيها فهمي من ميدان المحطة حيث محطة السكة الحديدية الرئيسية شكل (٤-٧٣) وتنتجه إلى مدخل شارع نوبار، ثم تقترب من حديقة الازبكية، ويلوح ميدان الأوبرا شكل (٤-٧٤)، وهنا ينطلق الرصاص، يقتل فهمي، إن القارئ الذي لم يعاصر القاهرة خلال العشرينيات يدهش، إذ كيف تتحرك المظاهرة من ميدان المحطة إلى شارع نوبار؟ وهو شارع يقع حالياً في منطقة السيدة زينب إلى الجنوب، بينما يقع ميدان الأوبرا في وسط المدينة، سيتساءل القارئ، كيف تمر المظاهرة بشارع نوبار قبل أن تعبر ميدان الأوبرا، ويبدو نجيب محفوظ هنا كأنه لا يعرف ترتيب الشوارع في القاهرة، ولكن الحقيقة عكس ذلك، إذ أن اسم نوبار كان يطلق على شارع إبراهيم باشا، (ثم شارع الجمهورية فيما بعد) وفي بداية عهد الملك فاروق أطلق اسم جده إبراهيم باشا على شارع نوبار، وأطلق اسم نوبار باشا على شارع آخر صغير يبدأ من ميدان لاطوغلي وينتهي في شارع المبتديان، وكان اسم شارع الدواوين.

ونلاحظ في الجزء الأول من الثلاثية أن حركة الشخصيات تتم داخل منطقة القاهرة القديمة، تمتد الحركة مرة واحدة عندما يذهب ياسين مع زوجته إلى المسرح في الازبكية، لا ترى أي وصف للمسرح، إنما نرى ياسين في البيت بعد عودته، ثم تمتد الحركة إلى ميدان بيت المحطة حيث تبدأ المظاهرة.



شكل (٤-٧٣)

محطة السكة الحديدية الرئيسية في القاهرة (Lehnert and Landrock)



شكل (٧٤-٤)

ميدان الأوبرا (Lehnert and Landrock)

وفى الجزء الأول يسافر أحمد عبد الجواد إلى مدينة بورسعيد، وهى
المرة الوحيدة التى سيسافر فيها خلال أحداث الثلاثية كلها. لكننا لا نرى
الطريق إلى بورسعيد، ولا يذكر المؤلف أى تفاصيل فيما عدا خروج أحمد
عبد الجواد من البيت ثم عودته.

== الفصل الرابع ==

٤/٥-٢ رواية قصر الشوق

أ- تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني.

١- الضوء:

الضوء يختلف من مكان لآخر من دخول عطفة قصر الشوق إلى شارع قصر الشوق إلى الخروج من شارع قصر الشوق.

٢- الرائحة:

تتميز الرائحة برائحة البخور في المكان .

٣- الأشخاص:

المسار مزدحم بالأشخاص شكل (٤-٧٥).



شكل (٤-٧٥)

الأشخاص في حارة قصر الشوق (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٤ - الألوان:

يغلب عليه الألوان الرمادية

٥ - البيوت:

يوجد عدد كبير من البيوت تقع على جانبي الطريق شكل (٤-٧٦-أ)
شكل (٤-٧٦-ب).



شكل (٤-٧٦-أ) البيوت في حارة قصر الشوق (الباحث)



شكل (٤-٧٦-ب)

البيوت في حارة قصر الشوق (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٦- الممرات:

يوجد ممرات كثيرة منها الحارات والأزقة والعطف متفرعة من مسار شارع قصر الشوق شكل (٧٧-٤)



شكل (٧٧-٤) الممرات في حارة قصر الشوق (الباحث)

٧- الملمس :

لملمس الحوائط والأرضيات والبيوت والكاكين يتميز بالتعرجات والخشونة والإنشاء من الطوب. شكل (٧٨-٤)

== الفصل الرابع ==



شكل (٧٨-٤) الملمس في حارة قصر الشوق (الباحث)

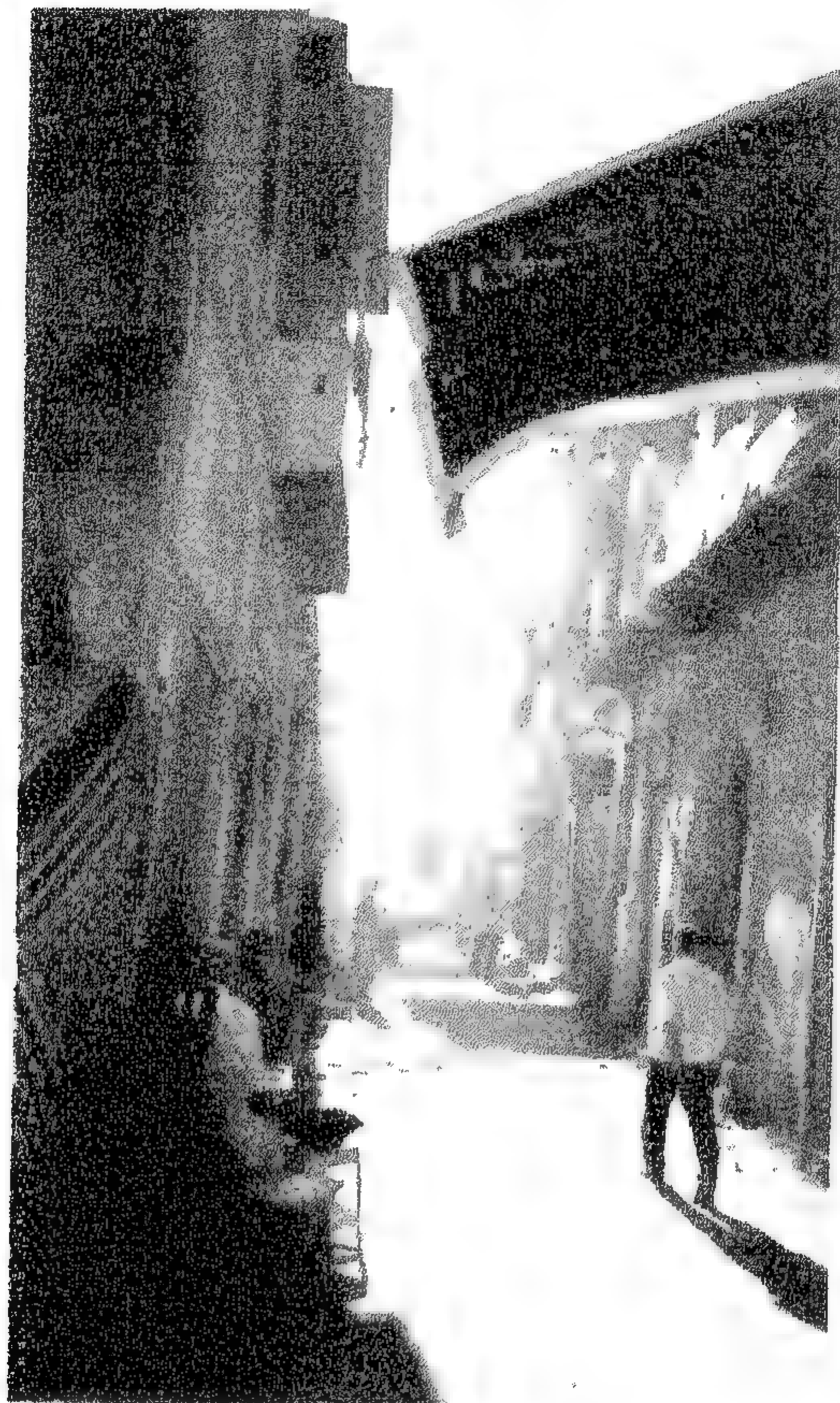
٨- التشكيل:

سجاد التشكيل في حوائط وواجهات البيوت في الحارات وفي البيوت
شكل (٧٩-٤).



شكل (٧٩-٤) التشكيل في حارة قصر الشوق (الباحث)

تتكون من الحجر والطوب شكل (٨٠-٤)



شكل (٨٠-٤)

الأرضيات في حارة قصر الشوق (الباحث)

== الفصل الرابع ==

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى

مدى محاكاة المكان الروائى للمكان المعمارى والعمرانى

.. ننتهى أحداث الجزء الأول فى إبريل ١٩١٩. وتبدأ أحداث الجزء الثانى "قصر الشوق" فى يوليو ١٩٢٤، أى تمر ست سنوات، أصبح للشخصيات حركمة مختلفة داخل مدينة القاهرة، تقدم بهم العمر، وأصبح لكل منهم علاقاته، لهذا ستشمل حركتهم مناطق من المدينة لم تذكر فى الجزء الأول، فى بداية الفصل السادس يمشى كمال الذى أصبح فى سن المراهقة مع صديقة فؤاد. يمرون بقبو قرمز، وهذا القبو يتردد ذكره فى الثلاثية عدة مرات والقبو حقيقى.

ويمتد تحت أحد المساجد المملوكية القديمة، وتحيط به الأساطير، ولكن نجيب محفوظ يخلق بينه وبين القبو الأول، وإذا أخذنا موقع بيت أحمد عبد الجواد فى الاعتبار، فإن نجيب محفوظ يقصد القبو الثانى، لكنه يطلق عليه اسم القبو الأول البعيد عن مكان البيت.

يصل كمال وصديقة إلى مقهى أحمد عبده الذى يقع تحت الأرض، هذا المقهى كان موجوداً حتى الثلاثينيات، ويبدو من وصف نجيب محفوظ له، ومن ذكريات الرجال المعمرين فى المنطقة أنه وصف دقيق، أزيل هذا المقهى ومكانه الآن مجموعة مباني الأميرة شويكار القائمة حتى الآن.

فى نفس الفصل يرد ذكر الكلوب المصرى عندما يقول كمال لصديقة..

"سنذهب يوم الخميس القادم إلى الكلوب المصرى لمشاهدة شارلى شابلن، فنلعب الآن عشرة دومينو.." (١)

والكلوب المصرى فندق قديم لازال موجوداً حتى الآن بالقرب من مسجد الحسين، ويضم الفندق فناء مكشوفاً كانت تعرض به أفلام سينمائية فى الثلاث الأول من هذا القرن، وأول عرض سينمائى قدم فى مصر شاهده المتفرجون فى هذا الفندق عام ١٩١٠.

(١) نجيب محفوظ ، رواية قصر الشوق، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==

فى الفصل السابع يتجه أحمد عبد الجواد إلى:

'عوامة فى نهاية المثلث الأول من طريق إمبابه..'^(١)

وتوجد بالفعل عوامات فى هذه المنطقة كان بعضها يستخدم للهو وقضاء أوقات المتعة، وسوف يتردد أحمد عبد الجواد على هذه العوامة عدة مرات، فى الفصل الثامن

'يرى أحمد عبد الجواد فى حارة الوطاويط'

والحارة موجودة حتى اليوم بجوار مسجد الحسين شكل (٨١-٤) وتؤدي إلى شارع الجمالية، وفى القرن الماضى كانت مسقوفة بأغصان الشجر، ولهذا استقرت بها بعض الوطاويط، ومن ثم سميت بحارة الوطاويط.



شكل (٨١-٤)

مسجد الحسين (الباحث)

فى الفصل الرابع عشر

'ذهب كمال إلى العباسية'^(٢)

يصف نجيب محفوظ الطريق بشكل عام، شارع الحسينية، ثم شارع العباسية، ثم الوايلية، ثم شارع السرايات، وهذه الشوارع كلها موجودة بنفس الأسماء حتى الآن، ولكن المعالم التى وصفها المؤلف تغيرت، كانت العباسية

(١) نجيب محفوظ ، رواية قصر الشوق، مرجع سابق.

(٢) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مرجع سابق.

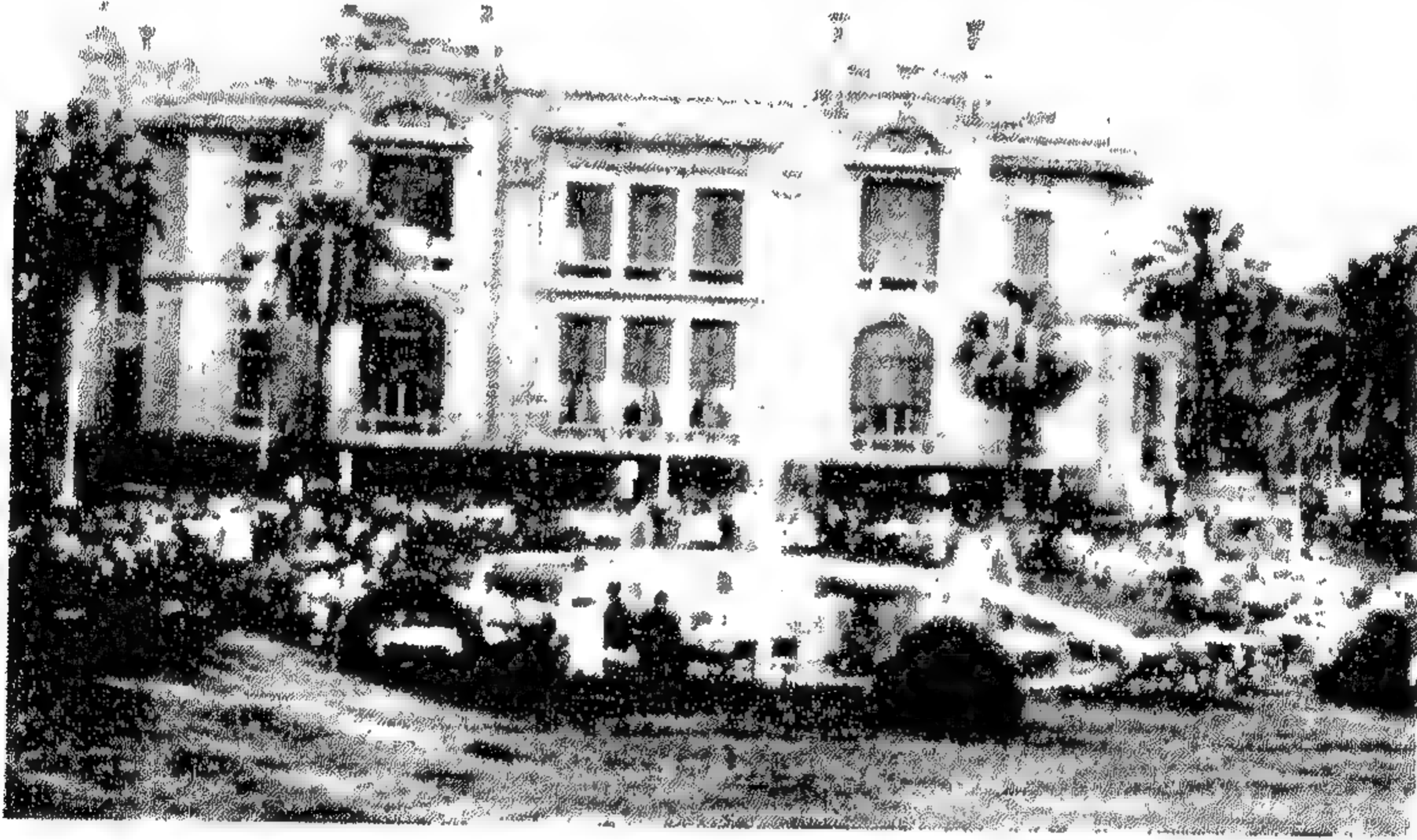
الفصل الرابع =

فى زمن الرواية ضاحية هادئة شكل (٨٢-٤) ، مليئة بالحدائق والأشجار، والقصور الكبير كانت مقراً لسكن الأثرياء والطبقة الراقية، لقد تغير الوضع الآن، فالعباسية حالياً منطقة شعبية، مزدحمة أما القصور فقد زالت تماماً، وقصر آل شداد الذى يصفه نجيب محفوظ كان قصراً حقيقياً ولكن اسم الأسرة فى الواقع يختلف عن الرواية، أزيل القصر ومكانه الآن عمارتين حديثتين.

فى الفصل السابع عشر

"يخرج كمال حسين شداد وشقيقته عايدة، ويتجهون إلى الهرم للنزهة، تتطلق السيارة من العباسية، إلى السكاكينى، ثم إلى شارع الملكة نازلى (أصبح اسمه الآن شارع رمسيس) إلى الزمالك، ثم طريق الجيزة، إلى سفح الهرم الأكبر ثم أبو الهول"^(١)

والطريق من العباسية إلى الهرم مطابق للواقع، ولا يصفه نجيب محفوظ بالتفصيل، إنما يذكر الملامح العامة فقط، ثم يذهب كمال إلى وجه البركة" والمكان الحقيقى كان اسمه بالعامية (وش البركة).



شكل ٨٢-٤

ضاحية العباسية (Lehnert and Lendrock)

ونلاحظ أن منطقة قصر الشوق التى يحمل الجزء الثانى اسمها لا تحتل من أحداث الرواية إلا ثلاث فصول، ويرجع ذلك إلى، وهو أن الثلاثية كانت فى الأصل رواية واحدة ضخمة عنوانها بين القصرين، وكان مستحيلاً

(١) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مرجع سابق.

== الفصل الرابع ==

من الناحية العملية أن تصدر في كتاب واحد، وطلب الناشر من المؤلف أنت
يقسمها إلى ثلاثة أجزاء، وبالفعل قسمها المؤلف إلى ثلاثة أجزاء وأعطى كل
جزء اسماً مفصلاً.

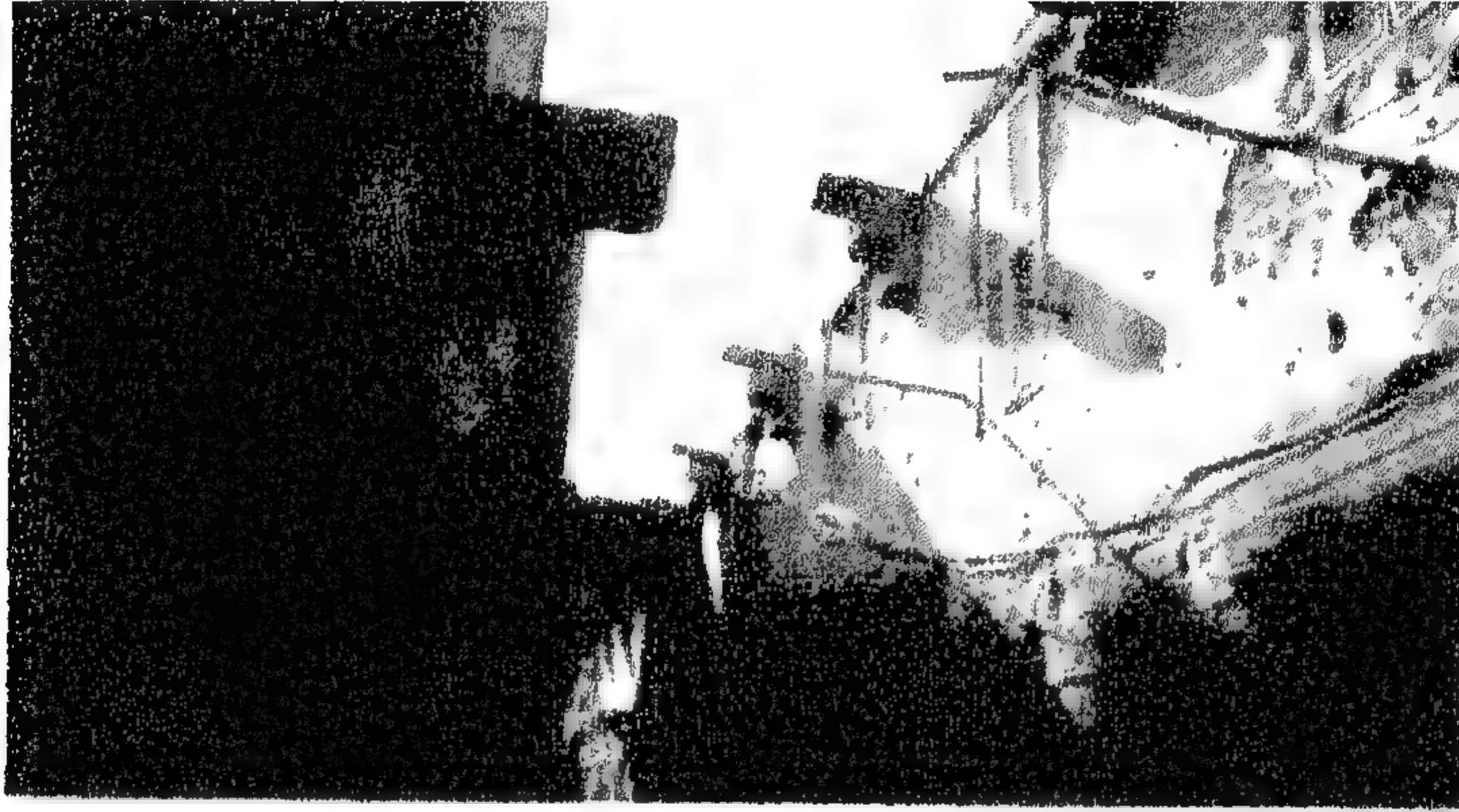
== الفصل الرابع ==

٣/٥/٤ - رواية السكرية:

(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ والصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني.

١ - الضوء:

يتفاوت الضوء منذ الدخول إلى حارة السكرية حتى الوصول إلى نهايتها شكل (٤-٨٣)



شكل (٤-٨٣)

الضوء في حارة السكرية (الباحث)

٢ - الرائحة:

افتقد الرائحة، لم أشم رائحة تميزه عن غيره من الأماكن

٣ - الأشخاص:

غير مزدهم بالأشخاص، يعتبر هادي إلى حد ما شكل (٤-٨٤)

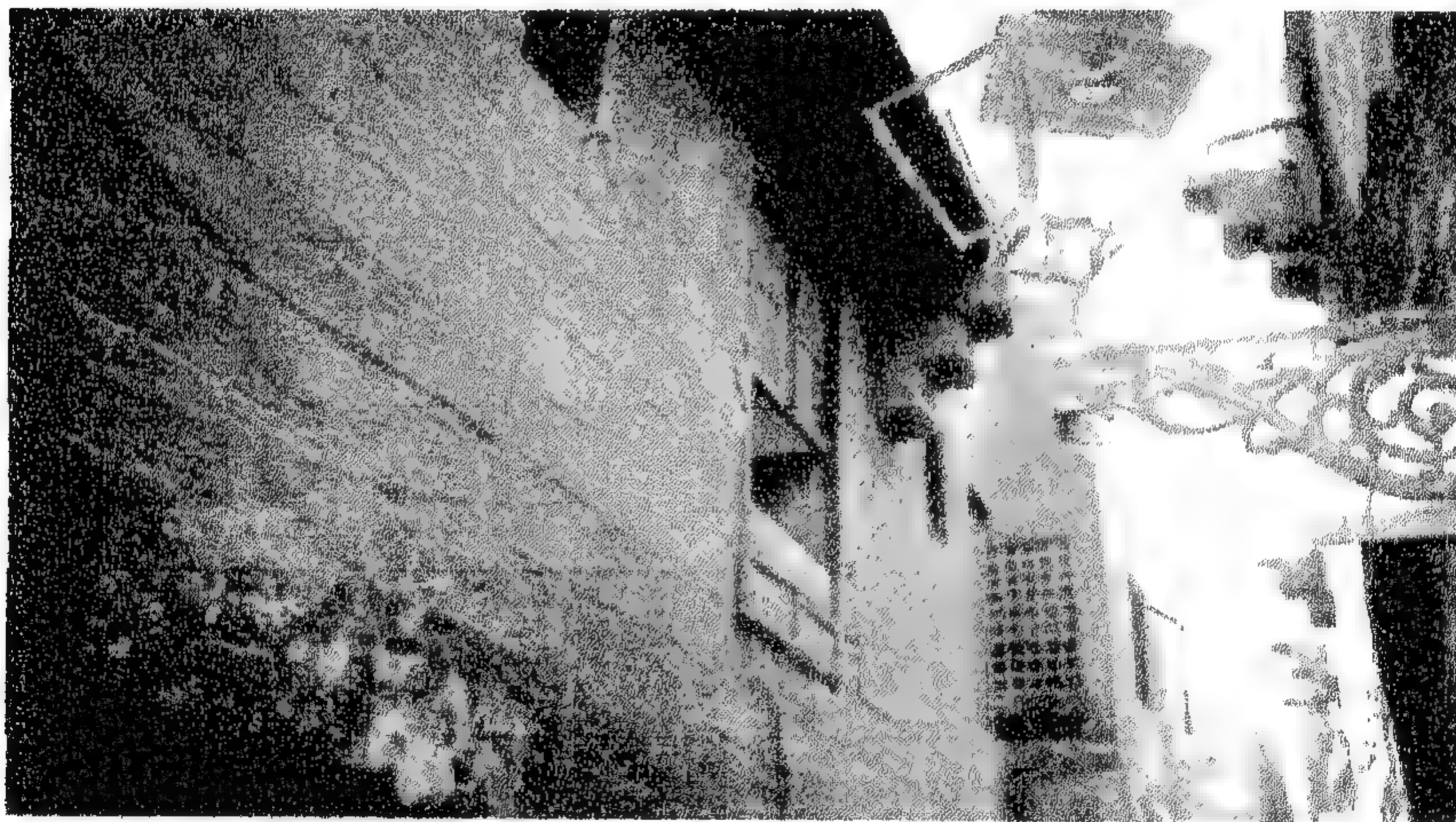
== الفصل الرابع ==



شكل (٨٤-٤) الأشخاص في حارة السكرية (الباحث)

٤- الألوان:

يغلب عليه اللون الرمادي شكل (٨٥-٤)



شكل (٨٥-٤)

الألوان في حارة السكرية (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٥ - البيوت:

يوجد عدد من البيوت ودكان واحد، وربع متهدم. شكل (٨٦-٤)

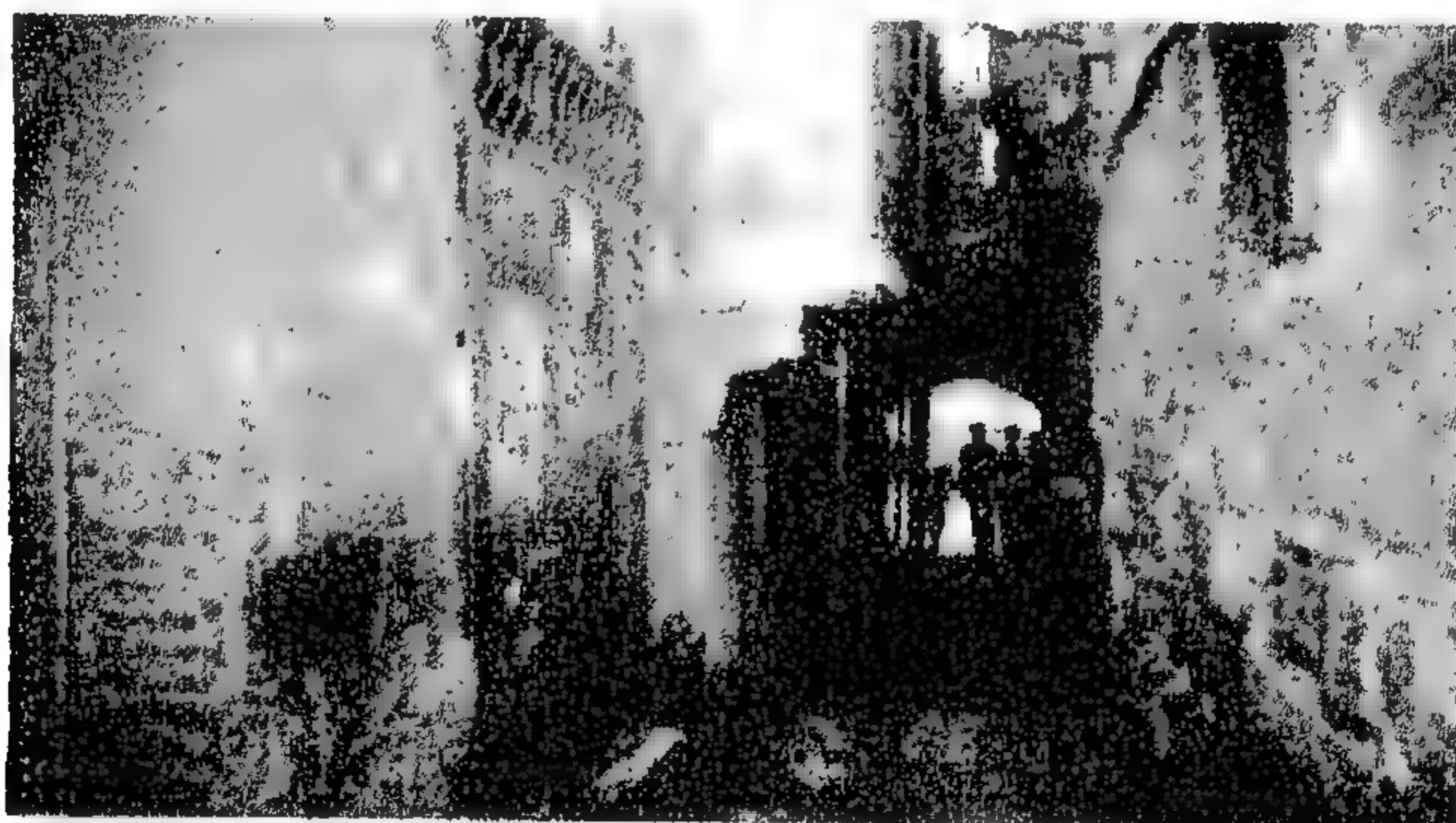


شكل (٨٦-٤)

البيوت في حارة السكرية (الباحث)

٦ - الممرات:

يوجد ممرات كثيرة في الحارة، ويعتبر مسار الحارة مسار ذو نهاية مغلقة ضيق عرضه ٢ متر تقريبا. شكل (٨٧-٤)



شكل (٨٧-٤)

الممرات في حارة السكرية

== الفصل الرابع ==

٧- الملمس

يتميز بالتعرجات والخشونة شكل (٨٨-٤)



شكل (٨٨-٤)

الملمس في حارة السكرية

٨- التشكيل والإنشاء

عند دخول الحارة يوجد سقف في بداية الحارة ثم تصبح الحارة مكشوفة إلى السماء تعتبر المباني ذات تشكيلات في الواجهة، وإنشاء البيوت من الطوب. شكل (٨٩-٤) ، شكل (٩٠-٤ أ) ، شكل (٩٠-٤ ب)



شكل (٨٩-٤)

التشكيل في حارة السكرية (الباحث)

== الفصل الرابع ==



شكل (٤-٩٠-أ) الإنشاء في حارة السكرية (الباحث)



شكل (٤-٩٠-ب) الإنشاء في حارة السكرية (الباحث)

٩- الأرضيات:

من الحجر والطوب.

== الفصل الرابع ==

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي:

أنظر شكل (٩١-٤)



شكل (٩١-٤) توضيح مكان الدراسة

== الفصل الرابع ==



شكل (٩١-٤) الملامح البصرية في السكينة

== الفصل الرابع ==

تبدأ أحداث الجزء الثالث فى يناير ١٩٣٥، وتنتهى فى صيف ١٩٤٤، يمر الزمن وتتقدم الشخصيات فى العمر، وتتسع حركتهم فى مدينة القاهرة، وتظهر أماكن لأول مرة.

فى بداية الفصل الرابع، كمال يركب الترام، متجهاً إلى بيت الأمة، ببيت سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩، والبيت موجود حتى الآن، يغادر كمال سراقق الاحتفال، إلى شارع القصر العينى، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمريكية بميدان الاسماعيلية (أصبح اسم الميدان الآن ميدان التحرير)، ويظهر مقهى أحمد عبده مرة أخرى فى الفصل السادس حيث يجلس كمال مع صديقة إسماعيل لطيف، وفى الفصل السابع يجلس ياسين فى مقهى..

"من هذا الموضوع الدافئ ترى الغادى والرائح من شارع فاروق وإليه، ومن الموسيقى وإليه.. ومن العتبة وإليها.." (١)

ويبدو أن موقع المقهى بميدان العتبة، لم يذكره المؤلف بالاسم، أما شارع فاروق فلا زال موجوداً حتى الآن (أصبح أسمة شارع الجيش) وشارع الموسيقى لم يتغير اسمه حتى الآن.

(١) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.

الفصل الرابع =

وفى الفصل الثامن يمشى رضوان بين ياسين فى الغورية، يمر بالسكرية، يجتاز بوابة المتولى، ثم يميل إلى الدرب الأحمر، والمكان الأخير يذكر لأول مرة فى الثلاثية آخر مرتبط بحركة رضوان يذكر أيضاً لأول مرة، إنه ضاحية حلوان التى تقع جنوب القاهرة على بعد ثلاثين كيلو متراً،

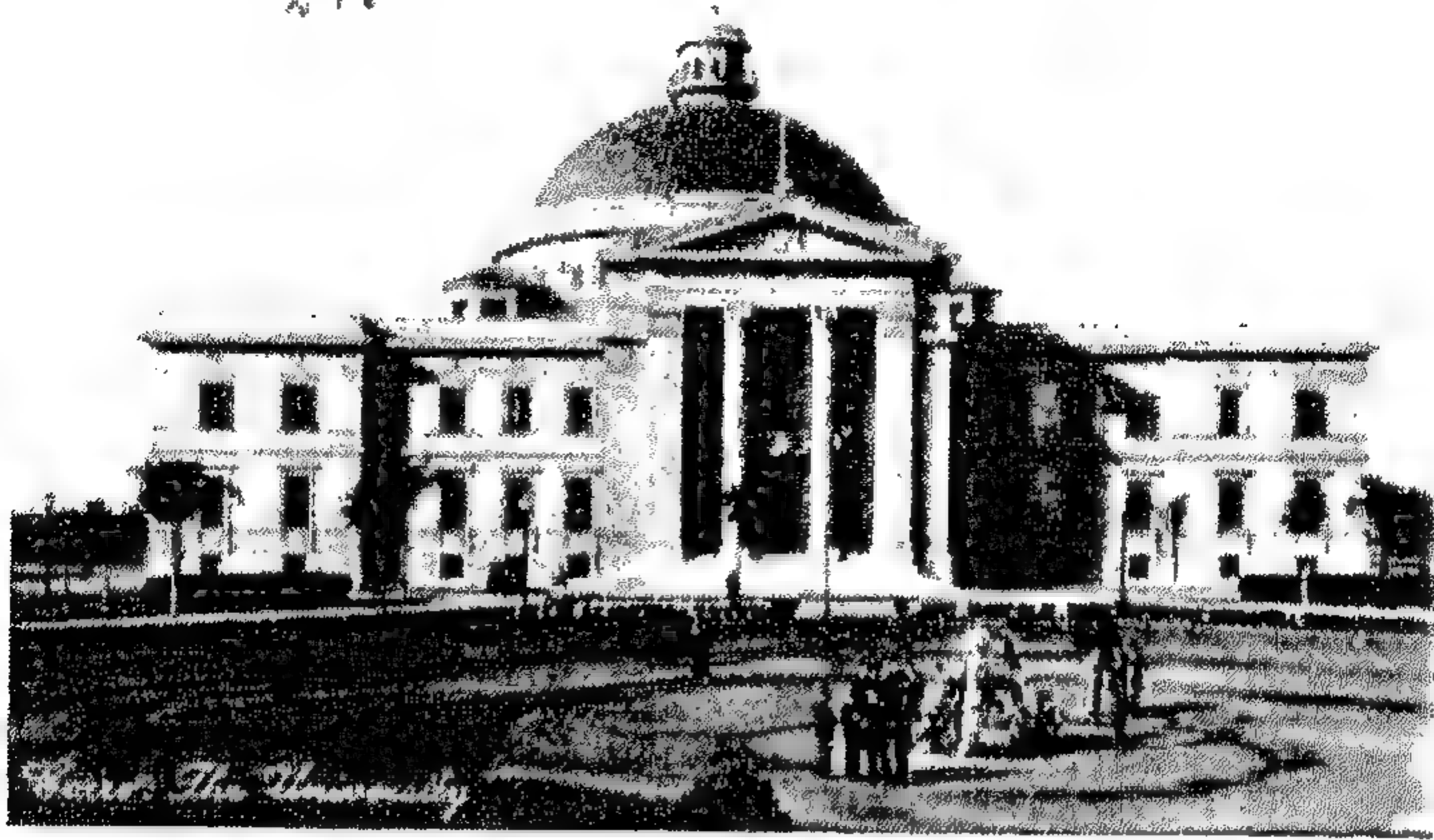
ويذكر نجيب محفوظ شارع النجاة فى حلوان حيث يقع قصر عبد الرحيم باشا، وقد بحثت طويلاً عن اسم هذا الشارع فلم أجده الآن، ولم يكن هناك شارع بهذا الاسم فى زمن الرواية.

فى الفصل الخامس عشر يذهب كمال إلى مجلة "الفكر" ويحدد نجيب محفوظ بدقة شديد:

"كانت مجلة الفكر تشغل الدور الأرضى بالعمارة رقم ٢١ بشارع عبد العزيز.."

يتفرع شارع عبد العزيز من ميدان العتبة ولا زال يحمل نفس الاسم، لكن المبنى الذى حدده نجيب محفوظ - وتلك المرة والوحيدة التى يذكر فيها عنواناً بهذه الدقة - لا توجد ولم توجد به أى مجلة.

وفى الفصل العشرين نجد أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم فى جامعة القاهرة بالجيزة شكل (٩٢-٤)، ثم نجد أحمد شوكت فى مكتبه الجامعة مرة أخرى فى الفصل الخامس والعشرين، حيث يتعرف إلى زميلته علوية صبرى، وسوف تؤدى علاقتهما إلى زيارة بيتها فى ضاحية المعادى، والمعادى تقع إلى جنوب القاهرة بحوالى خمسة عشر كيلو متراً، نجد كمال فى جامعة القاهرة التى تذكر للمرة الثالثة والأخيرة فى الثلاثية كلها، فى الفصل الثلاثين يمشى كمال فى شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب، ويصف نجيب محفوظ الزحام، وجنود الاحتلال البريطانى أصبح اسم شارع فؤاد الآن شارع ٢٦ يوليو، ويضطر كمال أثناء مشيه للاختباء فى مقهى رقص كان موجوداً فى الواقع وأزيل فى أواخر الخمسينيات، فى الفصل السادس والثلاثين تلجأ الأسرة إلى قبو قرمز ويضطر كمال إلى حمل والده، وقد سبق أن أشرت إلى أن القبو الذى يذكره نجيب محفوظ فى الرواية هو قبو آخر تحت قصر الأمير بشتاك الأثرى، ولجوء الأسرة إليه أثناء الغارة الجوية يؤكد هذه الملاحظة إذ أن منزل الأسرة كما يصفه المؤلف، أقرب إلى قبو الثانى من قبو قرمز، فى بداية الفصل الأربعين نجد كمال مع صديقه رياض فى مقهى خان الخليلى، الذى شيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض.



شكل (٩٢-٤)

جامعة القاهرة بالجيزة (Lehnert and landrock)

"كانت قهوة صغيرة بابها يفتح على حى الحسين، ثم تمتد طولاً فى شبه ممر تصف على جانبيه الموائد، وينتهى بشرفه خشبيه تطل على خان الخليلى الجديد.."

يرصد نجيب محفوظ أحد معالم التغيير التى حدثت بالمنطقة والمقهى الذى يصفه مقهى حقيقى كان موجوداً بنفس الوصف الذى ذكره المؤلف حتى عام ١٩٦٩، عندما هدم، وشيد بناء حديث، احتل فيه نفس المقهى مكاناً جديداً، ولكن تصميمه اختلف بالطبع، غير أن نجيب محفوظ ذكر المقهى باسم "خان الخليلى" بينما كان اسمة فى الواقع ولا يزال "مقهى درويش" وهو قائم حتى الآن فى مقره الجديد.

يذهب كمال إلى قاعة إيوارات الملحقة بالجامعة الأمريكية، تذكر القاعة مرة واحدة، وهى قاعة وجودة فى الواقع ولا تزال، ومدخلها يطل على شارع الشيخ ريحان، ثمة مكان آخر يذكر مرة واحدة هو حديقة الشاى بحديقة الحيوانات شكل (٩٣-٤)، والجبالية مكان حقيقى يوجد حتى الآن.

== الفصل الرابع ==



شكل (٩٣-٤)

حديقة الحيوانات بالجيزة (Lehnert and landrock)

يلتقى كمال مرة أخرى ببذور في شارع ابن زيدون، ثم يمشى معها إلى شارع الجلال، ثم إلى شارع الملكة نازلي، الشارعان الأول والثاني لا وجود لهما في الواقع، أما شارع الملكة نازلي فاسمه الآن شارع رمسيس شكل (٩٤-٤)، عند تقاطع شارعى شريف وقصر النيل يلتقى كمال فجأة بصديقة حسين شداد، ثم يجلسان بمقهى ريتز، لا يزال الشارعان يحتفظان باسميهما حتى الآن، أما مقهى ريتز فكان مقهى حقيقى يقع فى مواجهة البنك الأهلى المصرى، ثم أزيل فى أواخر الأربعينيات.

== الفصل الرابع ==



شكل (٩٤-٤)

شارع رمسيس (Lehnert and landrock)

وهكذا نلاحظ أن الأماكن التي تظهر في مدينة القاهرة في الجزء الثالث أكثر تعدداً، ويرجع ذلك إلى حركة الشخصيات داخل المدينة، ونلاحظ أن أسرة أحمد عبد الجواد محور الرواية عندما كانت متماسكة، كانت الأماكن في الجزء الأول محدودة لا تتجاوز منطقة القاهرة القديمة، ثم اتسعت الحركة في الجزء الثاني مع نمو الشخصيات وتقدمها في العمر وفي الجزء الثالث يصبح إيقاع الزمن أسرع، وحركة الشخصيات، ويستتبع هذا العديد من التنقلات في المدينة، وبالتالي تظهر أماكن جديدة.

الفصل الرابع

٤/٥/٤ - رواية خان الخليلي

في وصف ستانلي لينبول لخان الخليلي:

لما انحرفت في أحد أزقة خان الخليلي يكثر أو البازار التركي الذي يواجه جامع الحسين كسان ذلك المنظر يشبه إحدى صور "ألف ليلة وليلة" فقد كان البازار الطويل مضياءً بالشموع والمصابيح الملونة التي لا حصر لها، ومغطى بسرادقات مصنوعة من الشيلات والأقمشة المزركشة. وأنت تستطيع أن تتبين من خلال قطع الخيام المنازل المعتمدة غير المضاءة، فتعجب للتناقض الغريب بينها وبين البهجة الموجودة في أسفلها. فنحن نستطيع أن نتصور أنفسنا في بلاد الجن أو مدينة النحاس وليس في مدينة القاهرة أو في القرن التاسع عشر^(١) وكان خان الخليلي يتفرع دروبه وشوارعه الصغيرة المتفرعة وحاراته من أن يكتسب اسم الحي فقد كان يسمى بتربة الزعفران مساحة بين القصر الفاطمي الكبير ومشهد الحسين، كانت مخصصة لدفن الخلفاء الفاطميين، وأزالها الأمير جهاركس الخليلي ورس رفات الموتى على جبل المقطم، ليبني الخان في المكان نفسه، وقد عرف باسمه: خان الخليلي^(٢) وفي رواية خان الخليلي صفحة ٧:

وحين رأى أحمد عاكف خان الخليلي للمرة الأولى بدت له العمارات الجديدة ممتدة يميناً وشمالاً تفصل بينها طرقات وممرات لا تحصى... شكل (٤-٩٥) شكل (٤-٩٦) شكل (٤-٩٧)^(٣)



شكل (٤-٩٥)

منظر شارع في خان الخليلي (الباحث)

(١) ستانلي لينبول، سيرة القاهرة، ص ٤٠

(٢) الموسوعة المصرية، العصر الإسلامي، هيئة الاستعلامات، ص ٦٦٢

(٣) نجيب محفوظ، رواية خان الخليلي.

== الفصل الرابع ==



شكل (٩٦-٤)

خان الخليلي وتظهر متنة مسجد الحسين (الباحث)



شكل (٩٧-٤)

مطاعم خان الخليلي (الباحث)

== الفصل الرابع ==

(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني.

١- الضوء

نجد تفاوت في الضوء في جميع أنحاء ومسارات خان الخليلى فأحيانا يوجد في مناطق انخفاض الإضاءة وفي أماكن نجد إضاءة قوية" شكل (٤-٩٨)



شكل (٤-٩٨) الضوء في خان الخليلى (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٢ - الرائحة:

يتميز خان الخليلى برائحة فريدة وهى رائحة البخور ورائحة القهاوى المنتشرة فى خان الخليلى فهذه الرائحة هى التعريف بدخول هذا الحى فلا يرى الحى من البخور الذى يعلوه.

٣ - الأشخاص:

يتميز هذا الحى بالازدحام حيث أصحاب المحلات ورواد الحى من مشترين ومتفرجين وسائحين ومتربدين على قهاوى خان الخليلى وآخرون يمسكون بخور فى يديهم ويصيحون الحركة تمتاز بالعشوائية التى تضيف على المكان عنصر جمالى فالأشخاص عنصر ضرورى لجمال خان الخليلى. شكل (٩٩-٤)



شكل (٩٩-٤)

الأشخاص فى خان الخليلى (الباحث)

٤ - الألوان:

يوجد ألوان عديدة نجد البنى والرمادى فى المباني والألوان الأخرى الأزرق والأصفر والأحمر فى المعروضات فى المحلات فيتميز حى خان الخليلى بتعدد الألوان التى تضيف بهجة على المكان.

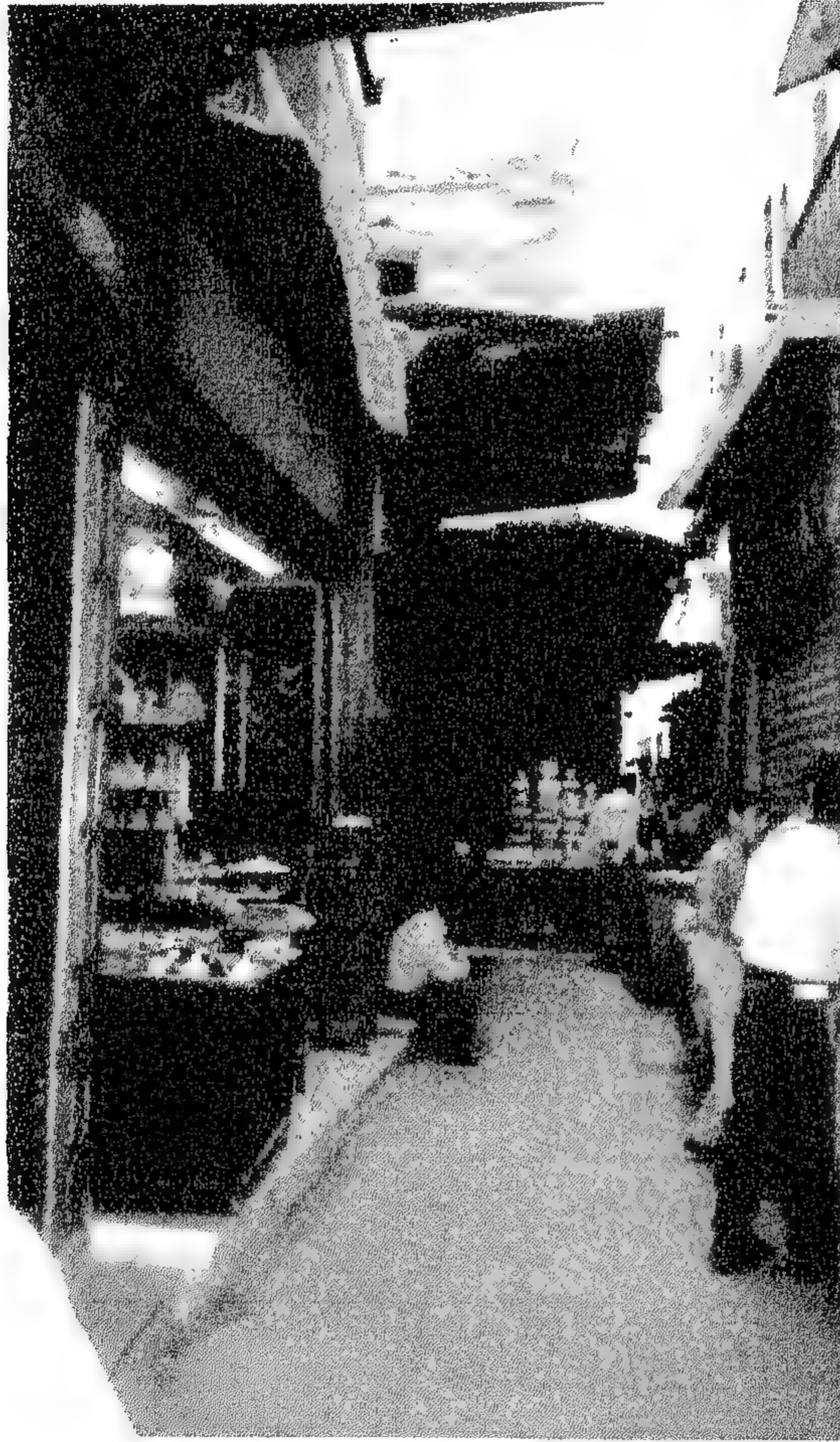
== الفصل الرابع ==

٤ - البيوت:

لا تكساد تظهر من ازدحام المكان وكثرة المحلات والدكاكين، وتتميز بتشكيلاتها وجمالها والمحلات والمقاهي تحتها.

٦ - الممرات:

الحصى يتكون من ممرات كثيرة منها الحواري والأزقة والعطف والشوارع الضيقة. شكل (٤-١٠٠)



شكل (٤-١٠٠)

الممرات في خان الخليلى (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٧- الملمس:

الملمس الذى يسود على المكان هو ملمس متعرج ناتج عن كثرة المعروضات فى المحلات وكثرة القهاوى. شكل (١٠١-٤)



شكل (١٠١-٤)

الملمس فى خان الخليلى (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٨ - التشكيل:

تتداخل كتل البيوت والمحلات منها وليست على مسار واحد ومتعرجة، ويوجد ممرات مسقوفة وأخرى مكشوفة شكل (٤-١٠٢).



شكل (٤-١٠٢)

التشكيل في خان الخليلى (الباحث)

٩ - الأرضيات:

يوجد سلالم في أماكن ومنحدرات نزول وصعود في أماكن أخرى، والأرضيات من الطوب.

== الفصل الرابع ==

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي:

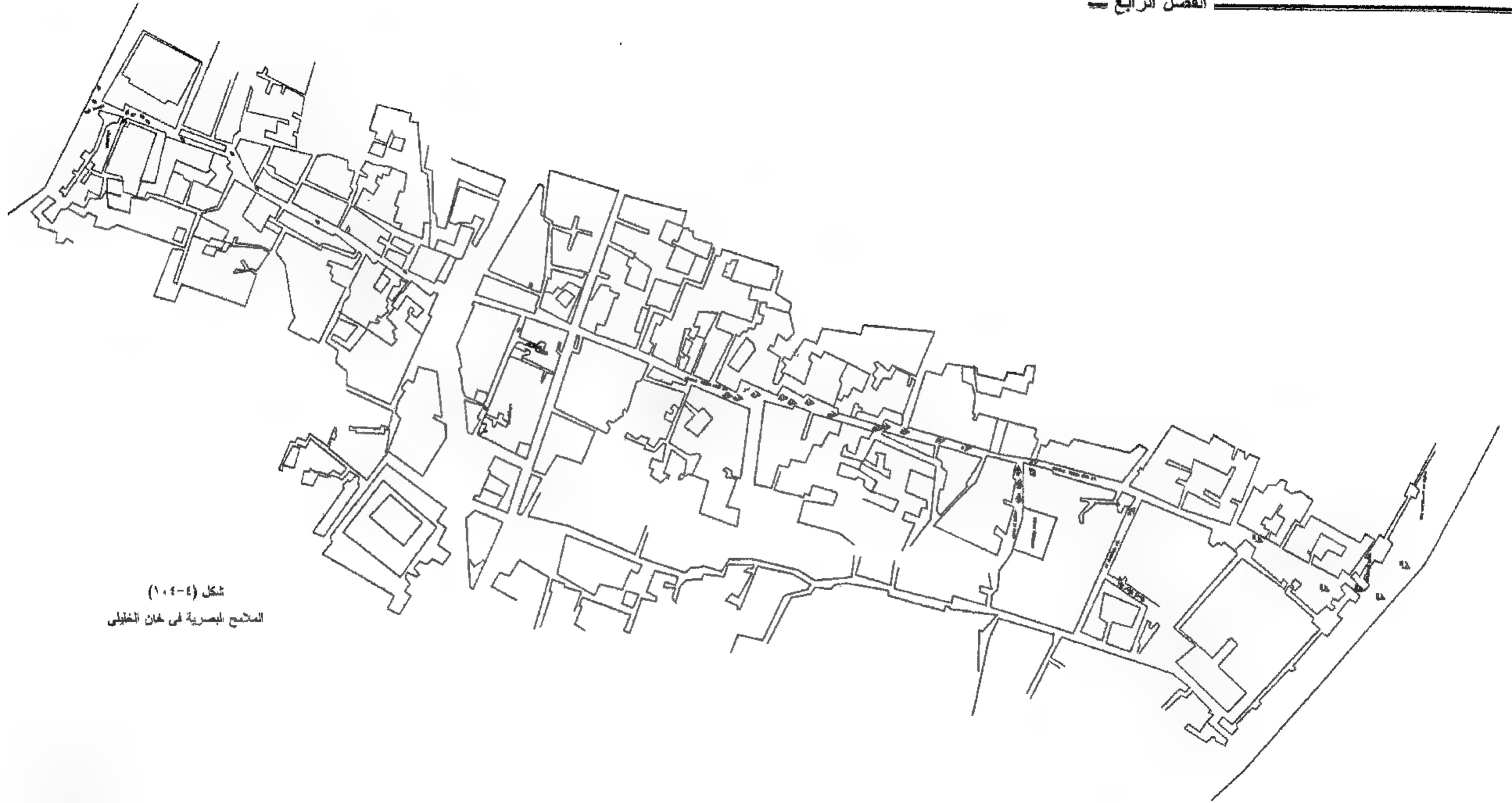
أنظر شكل (١٠٣-٤)



شكل (١٠٣-٤)

توضيح مكان الدراسة

وبدراسة موقع خان الخليلى فى الواقع نجد إنه محاكى للمكان الروائى
فى الرواية حيث تكثر المقاهى والبيوت ووجد مسجد سيدنا الحسين (رضى
الله عنه) وتكثر المحلات فى خان الخليلى.



شكل (١٠٤-٤)
المناجح البصرية في خان الخليلي

الفصل الرابع =

٤/٥/٥ - رواية زقاق المدق

(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهبية للمكان المعماري والعمراني.

زقاق المدق كما سيصف الفنان يصفه

".. يكاد يعيش في شبه عزله عما يحرق به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم يضح بحياته الخاصة - حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحفظ إلى ذلك بقدر من أسرار العالم المنطوي.."

هذه المقدمة التي تكاد تكون تقرير له في مظهرها، هي التمهيد الطبيعي لصورة بعينها: من زقاق صغير في أحد الأحياء الشعبية لمدينة القاهرة، بل أجروا على القول من المقهى الصغير الوحيد في هذا الزقاق، يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ.

إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الحائط في "جحيم" باربوس الذي تراقب منه الشخصية العالم كله "أكثر من اللازم وأعمق من اللازم" الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعماق أبعاد المأساة المصرية. وزقاق المدق مرحلة طبيعية تعودنا إلى أدغال المأساة الكامنة في الطبيعة والمجتمع.. والإناس في الزقاق يمثلها معاً، في وحدتها وتمايزهما وتفاعلهما وصراعهما، ثم تمزقه، بل تمزقاته التي لا تنتهي بينهما. (١)

زقاق المدق : ليس مجرد اسم لرواية لكنه "شخصية" رئيسية في الرواية إنه الوعاء المحدد الذي يحتوى سكانه، بظروفهم الاجتماعية والثقافية والنفسية، بل ويتبين تلك الظروف.. وهو تباين محسوب على أية حال. الزقاق هو الشخصية الرئيسية التي تحتوى. وتلقى بظلالها على - الشخصيات والأحداث، حيث يخضعها لظروفه، دون أن تخضعه لظروفها.

١- الضوء:

تتعاون كمية الضوء حيث تعتبر متوسطة الإضاءة.

(١) غالى شكرى، المنتمى، دراسة في أدب نجيب محفوظ، أخبار اليوم، ص ١٩٨٨، ص ١٤٢

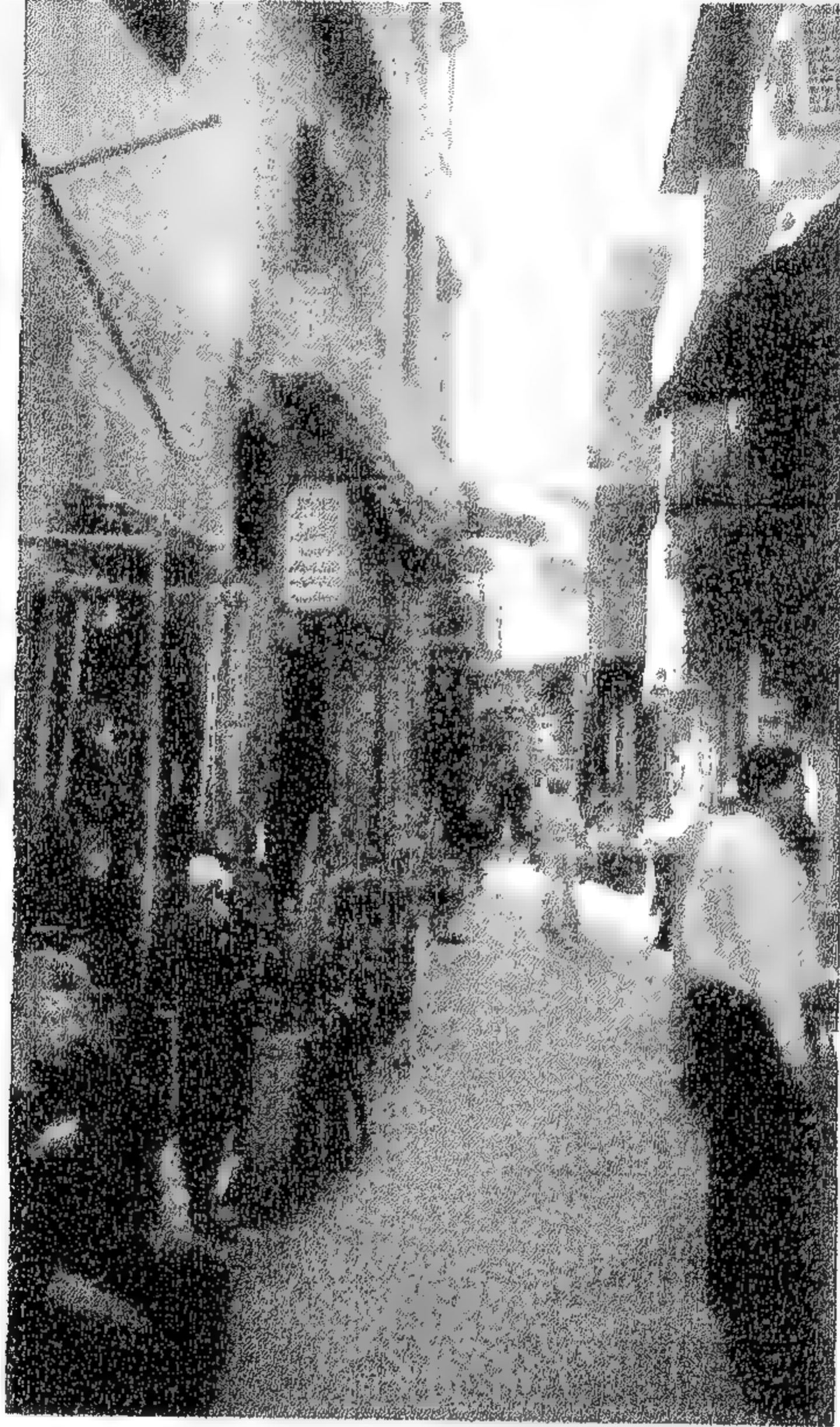
== الفصل الرابع ==

٢- الرائحة:

تتميز برائحة ما يبع في الدكاكين في الزقاق وتوحى بصغر المكان في أبعاده ولكن يتسع في معناه وما يحتوية من مجتمع.

٣- الأشخاص

لاحظت عدم وجود أشخاص كثيرة بخلاف مناطق بين القصرين وقصر الشوق، والأشخاص جالسين أمام دكاكينهم. شكل (٤-١٠٥)



شكل (٤-١٠٥)

الأشخاص في زقاق المدق (الباحث)

== الفصل الرابع ==

٤ - الألوان:

كسائر المناطق تسود الألوان الرمادية ولكن لاحظت وجود مشربية لونها بني غامق ولكن يوجد شيء عجيب الألوان الرمادية فاتحه وليست داكنه كأنها تميز باللون المختلف شكل (١٠٦-٤).



شكل (١٠٦-٤)

الألوان في زقاق المدق (الباحث)

٥ - البيوت

يوجد عدد قليل من البيوت في الزقاق ويمتاز القليل منها بالمشربيات شكل (١٠٧-٤).



شكل (١٠٧-٤)

البيوت في زقاق المدق (الباحث)

٦- الممرات:

يتميز بممر ضيق عرضه، متر تقريباً وطوله ٥ متر تقريباً ثم ينحرف الميناء مؤدياً إلى سلم يؤدي إلى نهاية مغلقة شكل (١٠٨-٤).



شكل (١٠٨-٤)

الممرات في زقاق المدق (الباحث)

٧- الملمس *Texture*:

لمس الحوائط والأرضيات والبيوت والدكاكين يتميز بالتعرجات والخشونة.

٨- التشكيل:

يظهر البارز والغامض في واجهات البيوت والدكاكين ونجد علامة الكتل حول السلم المؤدى إلى نهاية مغلقة فالكتل غير متساوية شكل (١٠٩-٤).



شكل (١٠٩-٤)

الملمس والتشكيل في زقاق المدق. (الباحث)

٩- الأرضيات:

الأرضيات عبارة عن طوب والسلم من الحجر.

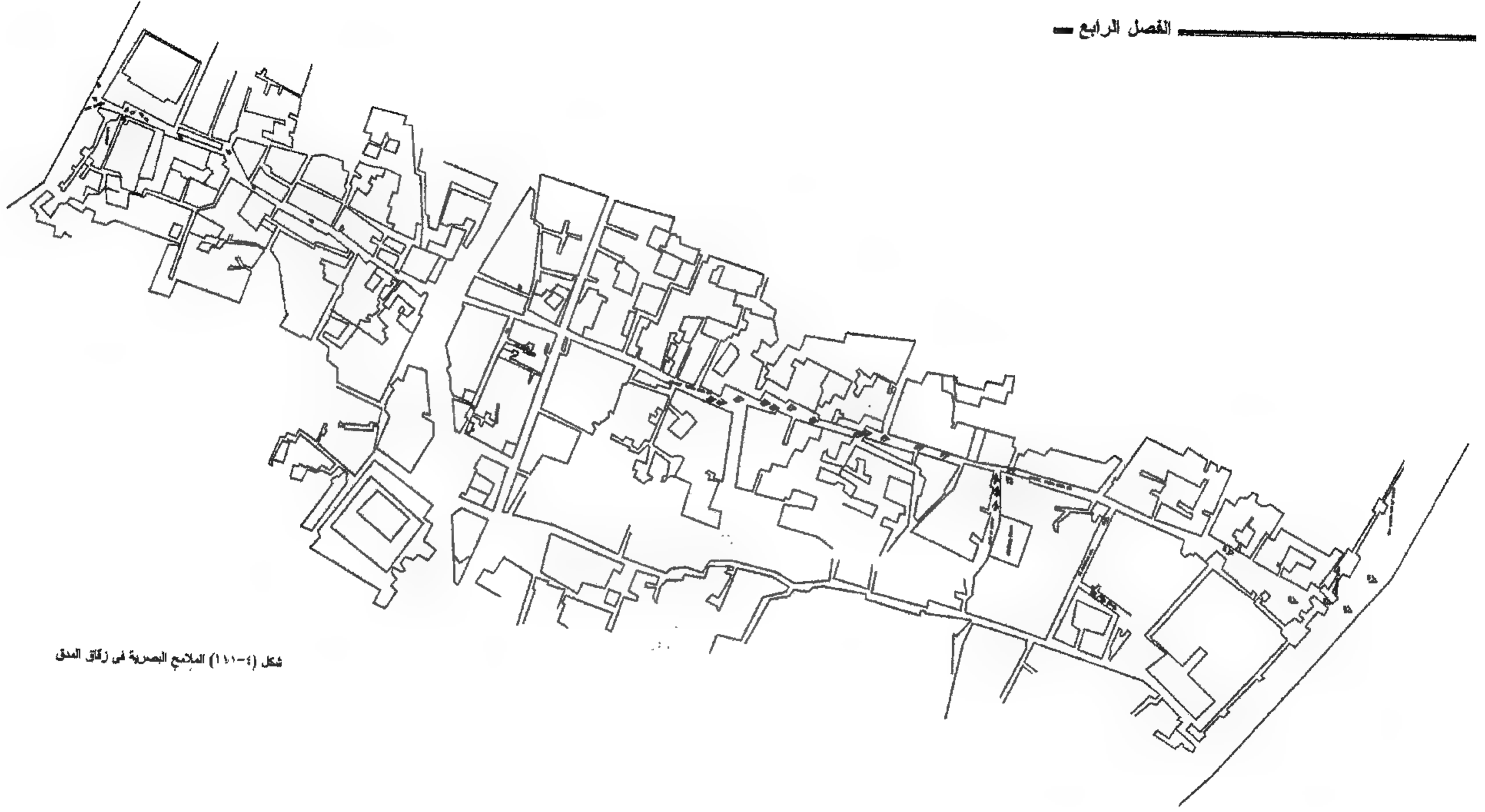
== الفصل الرابع ==

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي فى المكان الواقعى شكل (١١٠-٤):



شكل (١١٠-٤) توضيح مكان الدراسة

بدراسة خريطة موقع القاهرة القديمة والتوصل إلى موقع زقاق المدق فهو متفرع من الصناديقية ونجد، المكان محاكى للمكان الروائى من حيث تشابه الزقاق ولكن لا يوجد قهوة كما ذكر فى الرواية وبه سلم من الحجر يودى إلى نهاية مغلقة.



شكل (١١١-٤) المخطط البصري في زقاق المدق

== الفصل الرابع ==

٦/٤ - الوضع الحالى فى الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

يتقدم الزمن داخل الرواية، وتتسع المساحة التى تظهر من المدينة ومن خلال وصف نجيب محفوظ، تسجل الرواية ملامح القاهرة التى تغير الكثير منها الآن، بدءاً من بيت أسرة أحمد عبد الجواد، الذى كان يعد نموذجاً لسكن الأسر المتوسطة فى القاهرة القديمة، اختفى ذلك تماماً الآن، وحلت المباني ذات الطوابق المتعددة، وحتى المقاهى التى أزيل بعضها، وأسماء الشوارع التى تغيرت ثم وصف وسائل المواصلات انقرضت مثل "سوارس" التى يتردد ذكرها عدة مرات و"سوارس" كانت عربات تجرها الخيول يمتلكها يوناني وقد ظلت حتى بداية الخمسينيات، كما يذكر بعض معالم التطور بالمدينة، مثل إدخال مواسير المياه، لقد وصف نجيب محفوظ الخطوط العريضة لمدينة القاهرة بدقة، ولكنه لم يلتزم هذه الدقة عند التطرق إلى التفاصيل، ولكن الذى لا شك فيه أنه استطاع من خلال تركيزه على الحياة الداخلية للشخصيات أن يجسد أسلوب الحياة القاهرة والذى ساد فترة طويلة، ولا تزال بقاياها فى حياتنا شكل (٤-١١٢ أ، ب).



شكل (٤-١١٢ أ، ب)

المقارنة بين القصبة في الوضع السابق والوضع الحالي





























































== الفصل الرابع ==

٧/٤- ملخص للعناصر التي تؤثر على العمارة والأدب:

تم تفريغ النتائج في جدول التحليلات الذي تم من خلال عرض العوامل التي ساعدت في قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني والتي أثرت على العلاقة بين العمارة والأدب.

ويظهر الجدول (٤-١١٣) مدى قوة العلاقة العمارة والأدب في الخمس أعمال أدبية.

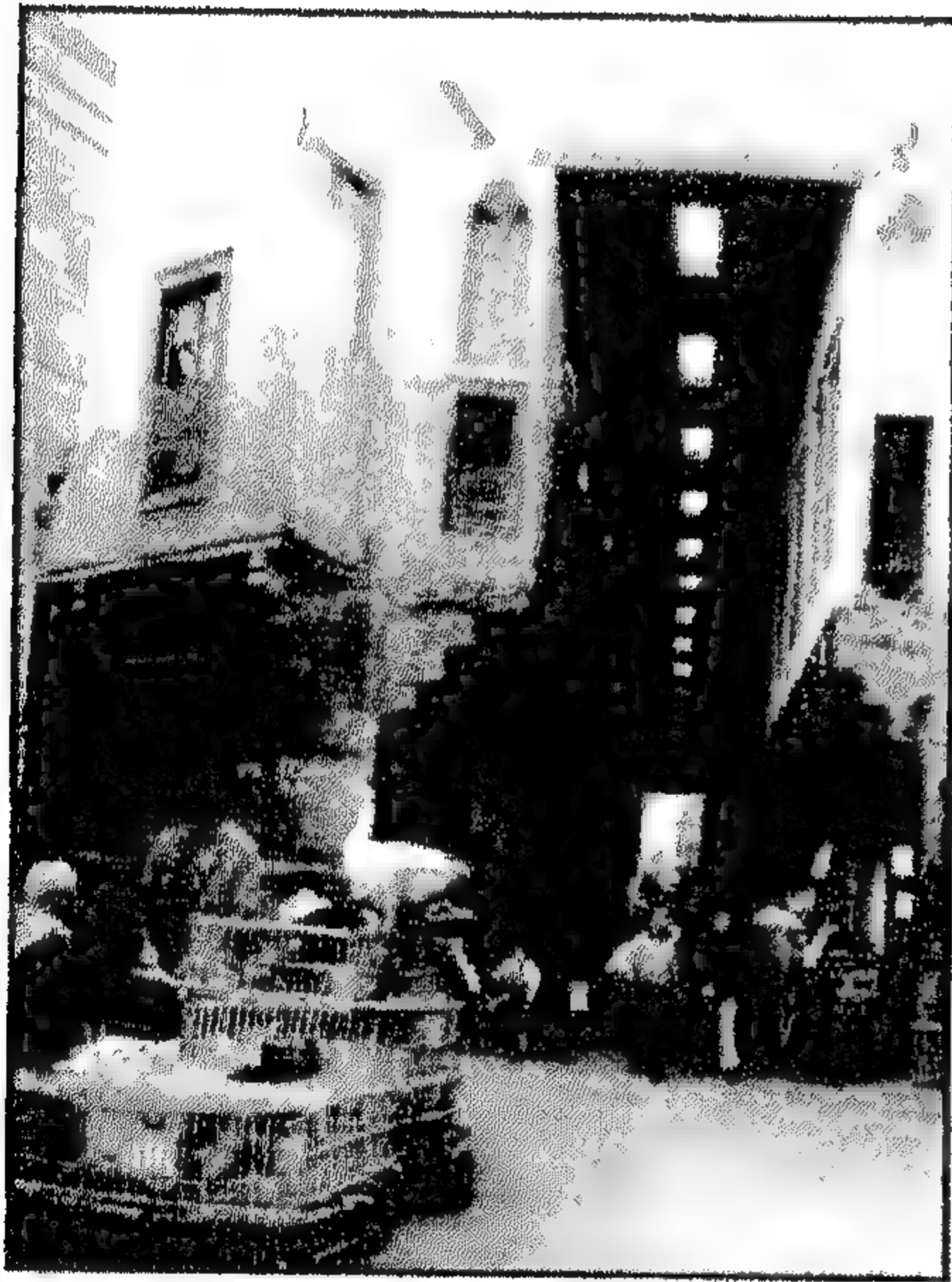
الفصل الرابع =

زقاق المدق	خان الخليلي	السكرية	قصر الشوق	بين القصرين	الروايات	العناصر المستخدمة في إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني
					قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية في الرواية	أ- تحليل المكان الواقعي للرواية ب- الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي الوضع الحالي في الرواية من خلال منظور معماري وعمراني
					الضوء	
					الرائحة	
					الأشخاص	
					الألوان	
					اليوت	
					الممرات	
					الملمس Texture	
					التشكيل والإضاءة	
					أرضيات	
					المكان الواقعي	
					الوضع الحالي في الرواية من خلال منظور معماري وعمراني	

شكل (١١٣-٤)

جدول يوضح علاقة العمارة والأدب

- علاقة قوية بين العمارة والأدب.
- ◐ علاقة متوسطة بين العمارة والأدب.
- علاقة ضعيفة بين العمارة والأدب.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية
للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية - الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية - الإنسان
والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين
العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء
العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال
منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

الخاتمة =

الخاتمة

يمكن طرح النتائج التي تم التوصل إليها من خلال الدراسة البحثية على عدة مستويات، فيتم أولاً تناول النتائج التي تم التوصل إليها من خلال المحاور النظري للدراسة ، ثم يتم استعراض النتائج التي تم التوصل إليها من خلال العمل التحليلي والميداني ، ثم سيتم استعراض النتائج العامة للدراسة البحثية ، ويتم عرض مجموعة النتائج المشار إليها على النحو التالي :

١- نتائج المحور النظري :

من خلال استعراض المحور النظري للدراسة والذي تم تناوله في الفصول من الأول وحتى الثاني ، والتي تم فيها رصد الخلفية النظرية والتاريخية للعلاقة بين الإنسان والمكان في العمارة والأدب ، يمكن استخلاص مجموعة من النتائج يتركز في النقاط التالية :

هناك علاقة تبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران عبر الفترات الزمنية المختلفة .

- العمارة تتحمل مدلولات ورموز ومعاني أو ورائها قصة تحكيها فيجعل للعمارة بعد أدبي .
- يمكن النظر للبيئة العمرانية على أنها وعاء ثقافي يحوي الإنسان كعنصر أساسي وما يحمله من ثقافة وأدب يتفاعل فيفرز علاقة بين العمارة والعمران والأدب .
- حفظ الهوية المصرية في العمارة والأدب متمثل في الفترة الفرعونية والأغريقية والقبطية والإسلامية حتى مرحلة الحملة الفرنسية .
- تبدأ مرحلة فقدان الهوية المصرية حتى بداية مرحلة ما بعد الحداثة وبدأت المحاولة لتأكيد الشخصية القومية وإيجاد طابع أو هوية تمثل الكيان المصري حتى عصرنا الحالي .

٢- نتائج المحور التطبيقي :

- بعد دراسة المحور التطبيقي للدراسة ، والذي تم استعراضه في الفصلين الثالث والرابع ، والذين تم فيهما بلورة إعادة رصد واستقراء العلاقة بين العمارة والأدب من خلال إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري عمراني ، يمكن استخلاص مجموعة من النتائج وتركيزها :

الخاتمة =

- أن تكون البيئة العمرانية التي تتناولها الأعمال الأدبية والتي تم دراسة وتحليل معاني المفردات المعمارية والعمرانية الخاصة بها من النتائج الشعبي الناتج عن الوعي الجماعي .
 - أن تكون لهذه البنية العمرانية جذور تاريخية ذات تواصل يتم خلالها تناقل أو توارث التقاليد والقيم .
 - أن تحتوي منطقة الدراسة على مباني ذات أهمية معمارية أو تاريخية.
 - أن تحتوي الأعمال الأدبية على أماكن محاكية للواقع المعماري والعمراني تحتوي على مفردات معمارية وعمرانية .
- النتائج العامة للدراسة :**

بعد الاستعراض الشامل للدراسة لمحوريها النظري والتطبيقي ، يمكن استخلاص مجموعة من النتائج العامة للدراسة والتي يمكن تركيزها في النقاط التالية :

- المجتمع والعمران يكون العمران انعكاس لقيم وملامح المجتمع ، وأداة لتنمية والتطوير المجتمع كذلك .
- العلاقة بين العمارة والأدب هي علاقة قديمة نابعة من الحضارة المصرية الفرعونية القديمة حيث تتمثل العمارة في عمارة الموتى والأدب في كتاب الموتى أو نصوص نقشت على جدران المعابد فجعلت للعمارة معنى فهمنا من خلاله هدف بنائها حتى الوصول إلى الحضارة الإسلامية وتظهر العلاقة بين العمارة والأدب متمثلة في تأثير القرآن الكريم في شكل الناتج البنائي من مساجد، ومساكن لها خصوصية بناء .
- إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني رصدت مدى تأثير التغيرات العمرانية بمرور الزمن الذي يؤثر على المنتج الثقافي والذي يؤثر بالتالي على الإنسان فيجعله يفرز عمارة مختلفة وبذلك نجد العلاقة تبادلية .

٣- المجالات البحثية المستقبلية :

تمثل الدراسة محاولة مبدئية لرصد العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان في العمارة والأدب في ضوء محددات مقياس العمل البحثي الفردي ، جزء محدد من البنية العمرانية في مصر ، وكذلك شريحة معينة من المجتمع

الخاتمة =

المصري في فترة زمنية معينة ، التي تظهر في الأعمال الأدبية التي تناولها البحث في الجانب التطبيقي مجرد مؤشرات لإعادة استقراء العلاقة بين العمارة والأدب ، ومن ثم يمكن الخروج منها بمجموعة من الأفكار والطروح التي تفتح المجال لعدد من الدراسات البحثية المستقبلية لتناول أبعاد العلاقة بين الإنسان والمكان في العمارة والأدب المصري ، ويمكن تركيز أهمية توصيات الدراسة في النقاط التالية :

- إعادة إحياء الاهتمام بتطوير البيئة العمرانية المتدهورة لكي لا تؤثر على الكيان الثقافي فينتج عنه تدهور المناطق التراثية الثقافية التي تحمل تاريخ ومعاني العمارة والعمران المصري .
- الاهتمام بدراسة تأثير الأعمال الأدبية المتمثلة في الروايات والموروثات الشعبية من أساطير على الأعمال المعمارية والمعماريين وكيف أثرت على النتاج البنائي الثقافي، ودراسة الأسطورة ومدى ارتباطها وعلاقتها بالمكان المعماري.
- دراسة العناصر المشتركة في العمارة والأدب مثل النقد المعماري والنقد الأدبي .
- دراسة العمارة الأدبية *Literaturity Architecture* المعنى الذي يحمله المبنى سواء كان تاريخي أو معاصر .
- دراسة المدينة في الرواية .
- محاكاة المكان الواقعي للرواية .
- دراسة بيئات عمرانية مختلفة تحمل معاني تراثية مثل : الواحات .
- دراسة العلاقة بين العمارة والذاكرة كدور العمارة كحاملة للمعنى وكموئل للذاكرة الجمعية.
- دراسة الحواديث كأفكار للمشروعات وهل هي "العمارة حواديث"

== قائمة المراجع ==

المراجع العربية :

- ١- أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧.
- ٢- ابن خلدون، المقدمة، طبع بمكتبة المثنى ، بغداد.
- ٣- أبو زيد راجح، ورقة بحثية مقدمة للندوة العلمية عن المعمارى الرائد حسن فتحى.
- ٤- أتحدث إليكم، حوارات مع نجيب محفوظ، دار العودة، بيروت.
- ٥- أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ٢٠٠١.
- ٦- أشرف كامل بطرس، فى الثقافة والعمارة، منهج لرصد العلاقة التبادلية ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة - كلية الهندسة المعمارية، ١٩٩٢.
- ٧- اندريه ميكيل: الفن الروائى عند نجيب محفوظ، الثقافة يوليو ١٩٧٨.
- ٨- أيمن فؤاد سيد، التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى الآن - الدار المصرية اللبنانية.
- ٩- بيل شول، إديتيت، سرقة الهرم الأكبر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣.
- ١٠- تقى الدين المقرئى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الثانى ، بولاق ، ١٨٥٤.
- ١١- توفيق أحمد عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة ، مكتبة الأنجلو المصرية.
- ١٢- توفيق أحمد عبد الجواد، العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية.
- ١٣- توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، ١٩٨٢.
- ١٤- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقى جلال، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٦٨، الكويت،

== قائمة المراجع ==

ديسمبر ١٩٩٢.

- ١٥- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠.
- ١٦- جريدة الأهرام، ١٩٦٩/١/٣١
- ١٧- جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠٠١.
- ١٨- جمال حمدان، شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان، الجزء الأول، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤.
- ١٩- جميل عبد القادر، عمارة الأرض في الإسلام، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، ١٩٩٢.
- ٢٠- جيلان جبريل ، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٩.
- ٢١- حسن فتحي، العمارة والبيئة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٢٢- حسين فوزي النجار، التاريخ والسير، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨.
- ٢٣- حسين مؤنس عن "جاستون فيت" المساجد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨١.
- ٢٤- حوار للكاتب محمد جبريل مع نجيب محفوظ
- ٢٥- خالد عزب، فقه العمارة الإسلامية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٧.
- ٢٦- خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية ، ٢٠٠١.
- ٢٧- رغد مفيد محمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ١٩٩٦.
- ٢٨- رفعة الجادرجي، مجلة البناء، السنة الثانية، ع ١٢، المملكة

== قائمة المراجع ==

السعودية.

- ٢٩- رونالد ليوكوك، الحفاظ على القاهرة الإسلامية، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمراني، القاهرة، ١٩٨٤.
- ٣٠- زكى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٣١- سفتيلانا باتسييفا، ترجمة رضوان إبراهيم، العمران البشري فى مقدمة ابن خلدون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- ٣٢- سليمان مظهر ، أساطير من الشرق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثانى ٢٤٧ ، القاهرة ، ١٩٩٧.
- ٣٣- سيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية - قسم الهندسة المعمارية - كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ع، ١٩٨٨.
- ٣٤- سيد التونسى، عن الطابع المعماري والعمراني لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، المؤتمر الإقليمي للمعماريين، ورقة بحثية ١٦، الاتحاد الدولي للمعماريين، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٣.
- ٣٥- شادى الغضبان، العمارة المحلية جذور وآفاق، مجلة عالم البناء، ع (٦٩)، القاهرة، ١٩٨٦.
- ٣٦- شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
- ٣٧- صالح بن علي الهذلول، المدينة العربية الإسلامية، أثر التشريع فى تكوين البيئة العمرانية، دار السهن ، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤.
- ٣٨- صلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٧.
- ٣٩- عباس الطرابيلى، أحياء القاهرة المحروسة- خطط الطرابيلى، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣.
- ٤٠- عباس الطرابيلى، شوارع لها تاريخ، الدار المصرية اللبنانية.

== قائمة المراجع ==

- ٤١- عبد الباقي إبراهيم، المعمارىون العرب - حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧.
- ٤٢- عبد الباقي إبراهيم، المنظور الإسلامى للنظرية الإسلامية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، ١٩٨٦.
- ٤٣- عبد الباقي إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ، القاهرة ، ١٩٨٢.
- ٤٤- عبد الباقي إبراهيم، حازم محمد إبراهيم، المنظور التاريخى للعمارة فى المشرق العربى، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧.
- ٤٥- عبد الحليم إبراهيم وآخرون ، تحسين بنية المجتمعات العمرانية المتهاكلة، أكاديمية البحث العلمى بالاشتراك مع هيئة بحوث الإسكان والبناء والتخطيط العمرانى، القاهرة، ١٩٩١.
- ٤٦- عبد الحليم إبراهيم، التحولات فى العمارة والعمران، المشاريع العامة والمحاولات الخاصة، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤.
- ٤٧- عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، نهضة الشرق، القاهرة ، ١٩٨٠.
- ٤٨- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧.
- ٤٩- عبد المنعم ابو بكر، أخناتون، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ١٩٦١.
- ٥٠- غريب محمد سيد، وآخرون، مجتمع القرية- دراسات وبحوث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧.
- ٥١- فرانكلين باومر، الفكر الأوروبى الحديث، القرن السابع عشر، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى ٤٨ ، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٥٢- فريد الشافعى، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

== قائمة المراجع ==

- ٥٣- فوزى العنتيل ، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، هيئة الكتاب.
- ٥٤- فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، مارس، ١٩٩٩، ص ١٥٦.
- ٥٥- قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧.
- ٥٦- القاهرة العظمى مدينة ألف ليلة - الجديد (مجلة) ١٩٧٥/٥/١
- ٥٧- كليزالويت، الأدب المصري القديم، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢.
- ٥٨- كمال التابعى، القيم والتنمية الريفية، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.
- ٥٩- محمد الجوهري، وآخرون، دراسات فى علم الفولكلور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.
- ٦٠- محمد جبريل، مصر المكان، دراسات فى القصة والرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ١٩٩٨، ص ١٤.
- ٦١- محمد حسن غامرى، ثقافة الفقر، المركز العربي للنشر، الإسكندرية، ١٩٨٠.
- ٦٢- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.
- ٦٣- محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة.
- ٦٤- محمد على كبسى ، الثقافة بين إشكالية التجانس والتمايز، مجلة دراسات عربية، العدد ٤، فبراير ١٩٨٤.
- ٦٥- محمد فوزى العنتيل، الفولكلور ما هو؟ دراسات فى التراث الشعبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٦٦- محمود فهمى الكردي، تأثير أنماط العمران على تشكيل بعض عناصر الثقافة الشعبية، دراسة ميدانية لسياقات اجتماعية متباينة بمصر، تقارير بحث - التراث والتغير الاجتماعى، الكتاب السادس ، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية - كلية الآداب - جامعة القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢.

== قائمة المراجع ==

- ٦٧- منى سراج الدين، وآخرين: القاهرة ١٨٠٠ - ٢٠٠٠، تخطيط العاصمة في إطار تاريخ مصر وتطورها، ورقة بحثية، ندوة تحديثات التوسع العمراني، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٥ .
- ٦٨- الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، الجزء الأول.
- ٦٩- الن جاردنر، مصر الفراعنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٧٠- ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، بحوث ومقالات في نقد وتاريخ العمارة ١٩٨٥ - ٢٠٠٠، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
- ٧١- نور شريف، المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، المجلد السابع، العدد الأول.
- ٧٢- هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني في المجتمعات الجديدة في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٧٨.

- 1- *Andre Raymond, the glory of Cairo, the American university in Cairo press, 2002*
- 2- *Boghdady, M., changing ideals in Architecture, Al Azhar engineering third international conference, Cairo, Decemember 1993.*
- 3- *Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, the Americen University in Cairo press, 2002.*
- 4- *coate, L.E. etal, organization paradigm shifts, national associations of college and university business offices, washington, d.c, 1996, P.1.*
- 5- *Hassan Fathy, Architecture For the poor, the American University in Cairo press, Egypt, 1989.*
- 6- *Helmy, S., paradigms in Architecture, Al Azhar Engineering third international conference Cairo, December 1993.*
- 7- *Massimo capuni, Christian Egypt, The American University in Cairo press.*
- 8- *Risebero, B, m the story of western Architecture, MIT press, Cambridge Massachusetts, 1985.*
- 9- *Rosenthal, M, and P. rudin, A dictionary of philosophy, publishing progress publishers, Moscow, 1967*
- 10- *Stephen, C.R, The Seven habits of highly effective peop.*
- 11- *Vitruvius, The Ten books on Architecture, Translated by: Morris hicky Morgan Dover publications Inc., New york.*

== قائمة المراجع ==

12- Frnak ,Ellen eve,Literary Architecture , University of California,Press London,1979.

13- Apelian, Colette,The Walled Arab City in literature,architecture, and history,Mar.2002.

14-Literature &Product,interiors,Nov.2000.

Web sites:

1-www.cyberschool.k12.or.us/fuller/blt/lessons/lessons

[/html.com.](http://www.cyberschool.k12.or.us/fuller/blt/lessons/lessons)

2- www.archnet.org.

3- www.greatbuilding.com.

Chapter two: re – observation and investigation for the relation between architecture and contemporary Egyptian literature consists of:

Section three: different theoretical approaches to re-investigate the interrelation between architecture and literature

This section discusses the main points of the interrelation between architecture and literature by reviewing different theoretical trends.

Section four: re-reading novel from an architectural and urban perspective

This section concentrates on the study of architectural and urban meanings in Egyptian novel and the simulation of narrative place to physical place as well as the comparison between the actual place and the place at time of novel.

Conclusions: findings and recommendations

The study concludes with a set of findings and recommendations as well as suggestions for further studies about architecture and literature.

The research focuses on the importance of the role of the man and place relation in the formation of the Egyptian built environment. This environment has witnessed many changes through years and till the contemporary era; changes that have affected the interrelation between architecture and literature.

the architecture of temples in ancient Egypt and its relation with the book of the dead as well as the church architecture.

The research consists of an introduction, two chapters, results and recommendations. The study has the following structure:

Introduction:

The introduction presents the problem statement, research objectives, adopted methodology and the components of the study.

Chapter one: the theoretical and historical background of man and place in architecture and literature consists of:

Section one: the theoretical background of man and place in architecture and literature

This section defines the basic concepts as well as the interrelation between culture, society and physical environment as an effective factor in the relation between architecture and literature.

Section two: the historical background of man and place in architecture and literature

This section studies the Egyptian model of the interrelation between architecture and literature by monitoring the circumstances shaping the literary and built product, as a cultural content conserving the Egyptian identity from prehistory to the contemporary period.

**Human and Place
in the recent Egypt Architecture and literature**

By

Walaa Ahmed El-Sayed Mohamed Nour

A thesis submitted In fulfillment of the requirement of the
M. Sc. degree in Architecture

Architectural Department, Faculty of Engineering,

Ain Shams University, Cairo, EGYPT, 2004.

ABSTRACT:

Recently, increasing attention has been paid to the locality of culture. This recognition of local cultural and literary entities can be considered as a reaction against globalization. Within this framework, this study attempts to monitor the interrelation between literature as a cultural product of human groups and architecture as a built product of these groups based on their sense of place and space that can be considered as a result of interaction between society and physical environment.

This dissertation investigates also the interrelation between the novel as a literary description for the place of events and the building as an architectural product with value increasing when related to cultural and social dimensions, not considered only as functional building, but considered as a narrative building or as a building related to a certain or literary pattern of a specific age or period, like



Ain Shams University
Faculty of engineering
Department of architecture

***Human and place in the recent
Egyptian
Architecture and literature***

Thesis by

Arch. Walaa Ahmed El Sayed Mohamed Nour

**Submitted for the degree of
Master of Science degree in architecture**

Under the supervision of

Prof. Yasser Mohammed Mansour

**professor of architecture,
Faculty of engineering
Ain Shams University**

2004



**Ain Shams University
Faculty of engineering
Department of architecture**

***Human and place in the recent
Egyptian
Architecture and literature***

Thesis by

Arch. Walaa Ahmed El Sayed Mohamed Nour

**Submitted for the degree of
Master of Science degree in architecture**

2004



Ain Shams University
Faculty of engineering
Department of architecture

*Human and place in the recent
Egyptian
Architecture and literature*

Thesis by

Arch. Walaa Ahmed El Sayed Mohamed Nour

Submitted for the degree of
Master of Science degree in architecture

2004